Mus. Th.
3510.

Urban.

Theorie der Musik

nach

rein naturgemäßen Gesetzen

von

C. Urban.

3510

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Theorie der Musik

nach

rein naturgemäßen Gesetzen

von

C. Urban.

141/16.

Königsberg 1824.
Gedruckt in der Hartungschen Hofbuchdrukkerei.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Zueignung.

An die Berliner Singeakademie.

Ihnen, Ehrwürdiger Vorsteher, und Ihnen Hochverehrte Mitglieder der Berliner Singeakademie, die Sie alle es sich zu dem höchst preiswürdigen Geschäfte machen, die Gesangsmusikwerke der unsterblichen Meister der Tonkunst der Welt zu erhalten, und sie in ihrer höchsten Vollendung darzustellen, Ihnen überreiche ich hiemit ehrfurchtsvoll gegenwärtiges Werk, in dem Glauben, daß das ernste vorurtheilsfreie, und unbefangene Forschen in dem Gebiete der Tonkunst, von Ihnen zuvörderst, einer Beachtung und Würdigung werth gehalten werden dürfte.

Der Wunsch, einen gründlichern und folgerechtern Musikunterricht, als der bisherige ist, in dem wissenschaftlichen Theile dieser Kunst zu begründen, hat mich angetrieben dieses Werk der musikalischen Welt bekannt zu machen. Soll dieses mein Vorhaben, welches bei dem jezigen Zustande der Tonkunst wohl für kein verwerfliches kann gehalten werden,

gelingen, so darf dieses Werk, welches die Grundlage jenes Unterrichts seyn soll, der Beurtheilung und Würdigung ausgezeichneter Tonkünstler und Tonkunstfreunde nicht entbehren. Daher empfehle ich gegenwärtiges Werk Ihrer ganz besonderen Aufmerksamkeit, und bitte Sie, Ehrwürdiger Vorsteher, und Sie, Hochverehrte Mitglieder der Berliner Singakademie, die Zueignung dieses Werkes zu genehmigen, und sich meine hohe Ehrfurcht und Achtung gefallen zu lassen, mit der ich stets seyn werde

Elbing am Michaelstage 1824.

Ihr ergebener

Urban.

Inhalt.

Eingang	Seite VII.
Erste Abtheilung	— 1.
Tonleiter	— 1.
Tonart und Tonleiter	— 8.
Zweite Abtheilung	— 12.
Tonsystem	— 12.
Tonverhältnisse, naturgemäße	— 16.
Tonverhältnisse, kunstgemäße	— 26.
Tonverhältnisse, angewandte	— 32.
Zur zweiten Abtheilung	— 40.
Dritte Abtheilung	— 49.
Harmoniesystem	— 49.
Eintheilung der Akkorde	— 67.
Wohlklang der Akkorde	— 75.
Auflösung der unentschiedenen Akkorde	— 81.
Verbindung der Akkorde	— 104.

Vierte Abtheilung . . . . . S. 123.
Melodie . . . . . . — 123.
Verschiedenheit der Rhythmen und ihre Eintheilung — 133.
Verbindung der Tonkunst mit der Dichtkunst — 154.
Fünfte Abtheilung. . . . . . — 171.
Tonsetzkunst . . . . . — 171.
Verbindung der Melodie mit der Harmonie . — 173.
Eintheilung und Führung der Stimmen . — 184.
Form der Musikwerke und Musikstücke . — 190.
Styl . . . . . . — 204.
Uebergänge und Ausweichungen . . . — 215.
Sechste Abtheilung . . . . . — 247
Ausdruck . . . . . — 247
Instrumentirung . . . . . — 258
Musikalische Malerei . . . . . — 269
Berichtigungen.

Eingang.

Besitzt gleich die Literatur der Musik bis jetzt kein Werk, welches im Allgemeinen nach den Grnndsätzen und in der Form bearbeitet ist, als das gegenwärtige, und ist darin auch einiges gesagt, was die zeitherigen Lehrbücher dieser Kunst nicht enthalten, so würde dennoch der Verfasser desselben, der zu einem Schriftsteller keinen entschiedenen Beruf fühlt, seine Ansichten dem größeren Publicum nicht mitgetheilt haben, wenn er nicht dafür hielte, daß solche für die Musik durchaus wesentlich seyn dürften, und weil es überhaupt sein Bestreben und längst gehegter Wunsch ist, dem Unterrichtswesen in der Musik, wo möglich, eine neue Bahn zu eröffnen.

Steht auch jetzt die Musik, namentlich in Deutschland, fast in der größten Blüthe, so ist doch alles zu ihr zunächst gehörige Wissenschaftliche bei weitem nicht in dem Maaße angebaut, wie es dieser Standpunkt und auch die jetzige Zeit fordert.

Der Grund hiezu liegt ganz unbestreitbar darin, daß die Theorie der Musik weder gründlich, noch folgerecht bearbeitet worden ist.

Was können bei so wankender Grundlage, wie sie die herkömmliche Theorie bildet, die Lehrbücher über einzelne Gegenstände dieser Kunst, als: Generalbaßschule, Lehre der Harmonie, Tonsetzkunst, u. d. g. für sie wirken? Was können ferner, bei gleichen Umständen, die verschiedenen Unterrichts-Methoden, die sich über besondere Gegenstände verbreiten wollen, und auf jene Lehrbücher gestützt sind, für Vortheile gewähren? Alle diese Gegenstände müssen, sollen sie für die Kunst Früchte tragen, sich in einer gründlichen, wo möglich überall bekannten, und allgemein verstandenen Theorie begründen, die rein auf den Gesetzen beruht, welche die Natur für diese Kunst offenbart. Solche Theorie muß aber nicht, wie die jetzige, nebenher laufen, und durch ein eigends dazu anberaumtes Studium gewonnen werden; sondern der eigentliche Musikunterricht muß sie von Anfange an in sich enthalten, und auf sie gegründet werden. Sie muß von jedem Künstler ganz, und von jedem Kunstliebhaber zum größten Theil begriffen werden. Der erste Unterricht in dieser Kunst, nämlich der Elementarunterricht, muß den einen Theil solcher Theorie, und zwar denjenigen, welcher die Erkenntniß des Ton- und Harmoniesystems in sich schließt, in sich begreifen. Bevor dieses aber in Ausführung und Anwendung kommen kann, muß man allgemein über die Grundsätze solcher Theorie, und dessen, was sie überhaupt enthalten soll, einverstanden seyn.

Wenn die zeitige Theorie von wenigen gründlich verstanden, von keinem aber eigentlich angewandt wird,

so liegt das daran, daß die Grundsätze, nach denen der bedeutendste Theil derselben, nämlich die Erklärung und Feststellung des Tonsystems gebildet ist, nicht wahr sind; desgleichen auch die Folgerungen, die daraus für den sogenannten reinen Satz hergenommen werden; und daß ihr Inhalt weder ein richtiges Maaß noch Ziel hat. Was die Grundsätze, und zunächst den Hauptgrundsatz betrifft, nach dem die Entwickelung des Tonsystems, als der wichtigste Theil der ganzen Theorie vor sich geht, so kann derselbe unmöglich für wahrgehalten werden, wenn aus ihm hervorgeht, daß das natürliche Tonsystem für die Musik nicht brauchbar ist, sondern dasselbe erst künstlich zugerichtet werden muß, um diese Brauchbarkeit zu erlangen. Was ferner den Inhalt betrifft, so ist das Fachwerk desselben noch niemals eigentlich bestimmt worden, sondern jeder mischt die verschiedenen Hauptgegenstände dieser Kunst, nach seiner Ansicht durcheinander. Eben so wenig ist irgendwo angedeutet, bis wohin dieser oder jener Hauptgegenstand, besonders für den Unterricht, erweitert werden muß.

Diesen Fehlern und Mängeln der bisherigen Theorie will die gegenwärtige dadurch abhelfen, daß sie eigends nach rein naturgemäßen Grundsätzen sich aufstellt. Es wäre ein leichtes gewesen, dieses Buch weitschichtig zu machen, und in mehrere Theile auszudehnen; auch es mit gelehrten Anmerkungen zu versehen, die bis zu der vermuthlichen Musik der Griechen zurück weisen. Das ist aber nicht geschehen, und zwar aus dem Grunde, weil dieses Buch in der gelehrten Welt keinen besonderen Platz einnehmen will, sondern nur zunächst für Künstler und Kunstfreunde bestimmt ist. Dann aber, und was eigentlich der Hauptzweck

desselben ist, soll es zu einem bessern Musikunterrichte führen, als der gegenwärtige ist.

Werden nur die Hauptgrundsätze dieses Werkes als wahr und allgemein gültig befunden, so mag die Art ihrer Erklärung, und wie diese ausgesprochen, immerhin getadelt werden. In der Zukunft kann und wird diesem Uebel, wenn es diesem Werke anhängt, gewiß abgeholfen werden.

Bevor der geneigte Leser sich in gegenwärtiges Werk hinein begiebt, will ihm der Bearbeiter desselben, erst eine kurze Uebersicht von dem geben, was in ihm abgehandelt wird, und in welcher Form.

In dieser Theorie wird der Hauptgrundsatz, aus dem sich das Ton- und Harmoniesystem entwickelt, in der Tonleiter begründet gefunden, als in dem von der Natur selbst bestimmten Tonkreise, in welchem der Mensch, will er eine Empfindung durch Töne ausdrükken, sich nur bewegen kann. Dieser natürliche Tonkreis, die Tonleiter, ist durch die Versetzung des dritten Tones in ihr, eines zwiefach charakteristischen Ausdruckes fähig, und hieraus entstehen die sich im Ausdrucke entgegengesetzten Tonarten, nämlich Dur und Moll.

Die Erklärung der Tonleiter und Tonart ist der Gegenstand der ersten Abtheilung dieses Werkes, unter der Benennung Tonleiter, und zerfällt in die Artikel: Tonleiter; Tonleiter und Tonart.

Aus den Tönen einer Tonleiter, gleichviel welcher, und welcher Ton der Grundton derselben ist, entwik-

kelt sich das Tonsystem, und zwar dadurch, daß jeder Ton derselben zum Grundtone einer eigenen Tonleiter genommen und solche auf ihm aufgeführt wird.

Durch diese Töne alle, die sich in den sieben Tonleitern aufstellen, bildet sich ein sich in sich selbst erschöpfendes Tonsystem, welches aus zwölf verschiedenen Tönen besteht. Die Tonverhältnisse des Tonsystems können nur durch die Tonleiter begründet und festgestellt werden.

Wird die Tonleiter in dieser Absicht betrachtet, so wird wahrgenommen, daß wenn die Töne nacheinander erklingen, sich solche in anderen Verhältnissen geben, als wenn die Töne zugleich erklingen, also harmonisch angewandt werden. Es entstehen sonach zweierlei Tonverhältnisse, nämlich, melodische und harmonische, welche in dieser Theorie, die erstere, naturgemäße, die zweite aber kunstgemäße Tonverhältnisse genannt werden. Diese Benennung dürfte sich dadurch rechtfertigen, daß die naturgemäßen Tonverhältnisse, wie solche die Melodie an sich, ohne Verbindung mit der Harmonie, benutzt, in der Tonfolge der Tonleiter sich aufstellen, wenn solche ohne weitere Vorrichtung durch das Gehör auf einem angenommenen Grundtone ausgeführt wird, z. B. beim Gesange, und welche Tonfolge nach diesen Verhältnissen, in die Clarinetten und Flöten übertragen ist.

Die Kunstgemäßen Tonverhältnisse sind aber nicht auf die Art, wie die naturgemäßen, zu gewinnen, sondern sie bedürfen gewisser Vorrichtungen, und können nur durch die quintenweise Stimmung, und mit Hülfe der Octaven, nach solcher quintenweisen Stimmung, in den Bereich einer Tonleiter gebracht werden.

Doch nicht alle Akkorde bedürfen der strengen Vollziehung der kunstgemäßen Tonverhältnisse und daher entsteht bei der Ausführung der Musikstücke, wenn solche von Sängern oder solchen Instrumentisten geschieht, die den Ton bei dem Vortrage erst schaffen, wie bei den sogenannten Streichinstrumenten, eine Mischung der melodischen und harmonischen Tonverhältnisse. Diese Anwendung der natur- und kunstgemäßen Tonverhältnisse giebt, zu Folge der Art, nach welcher sie statt findet, in Bezug auf die Tonverhältnisse selbst die Benennung: angewandte Tonverhältnisse.

Die Erklärung des Tonsystems, und der hier angegebenen Tonverhältnisse ist der Gegenstand der zweiten Abtheilung dieses Werkes, unter der Benennung: Tonsystem, und zerfällt in die Artikel: Tonsystem; Tonverhältnisse, naturgemäße; Tonverhältnisse, kunstgemäße; Tonverhältnisse, angewandte.

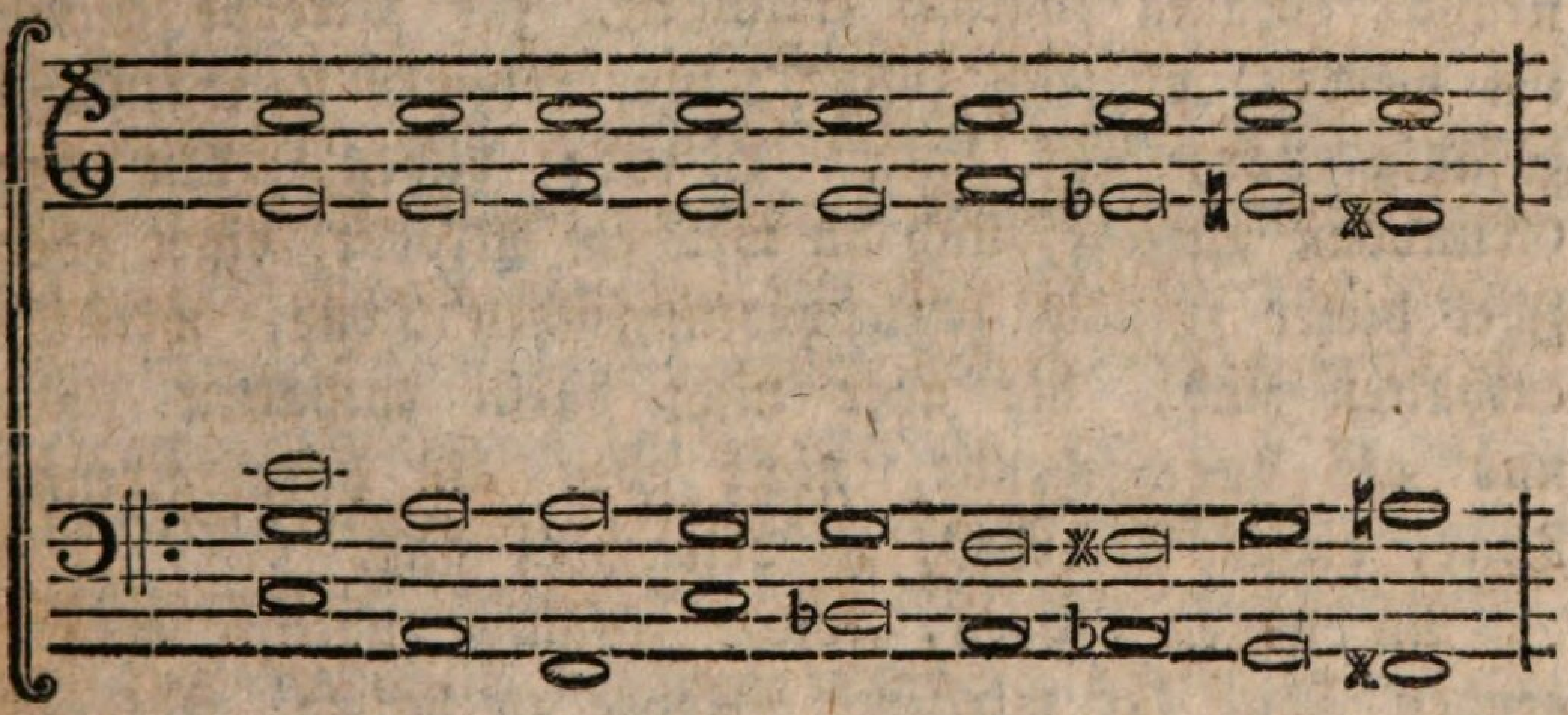
Es ist nicht einer der geringsten Fehler der jetzigen Theorie der Musik, oder derjenigen Lehrbücher der Harmonie, welche erklären, daß ein Musikstück nur allein aus einer Folge von Akkorden bestehe, mithin also alle Melodie von der Harmonie abhänge, und, so zu sagen, in ihr stecke.

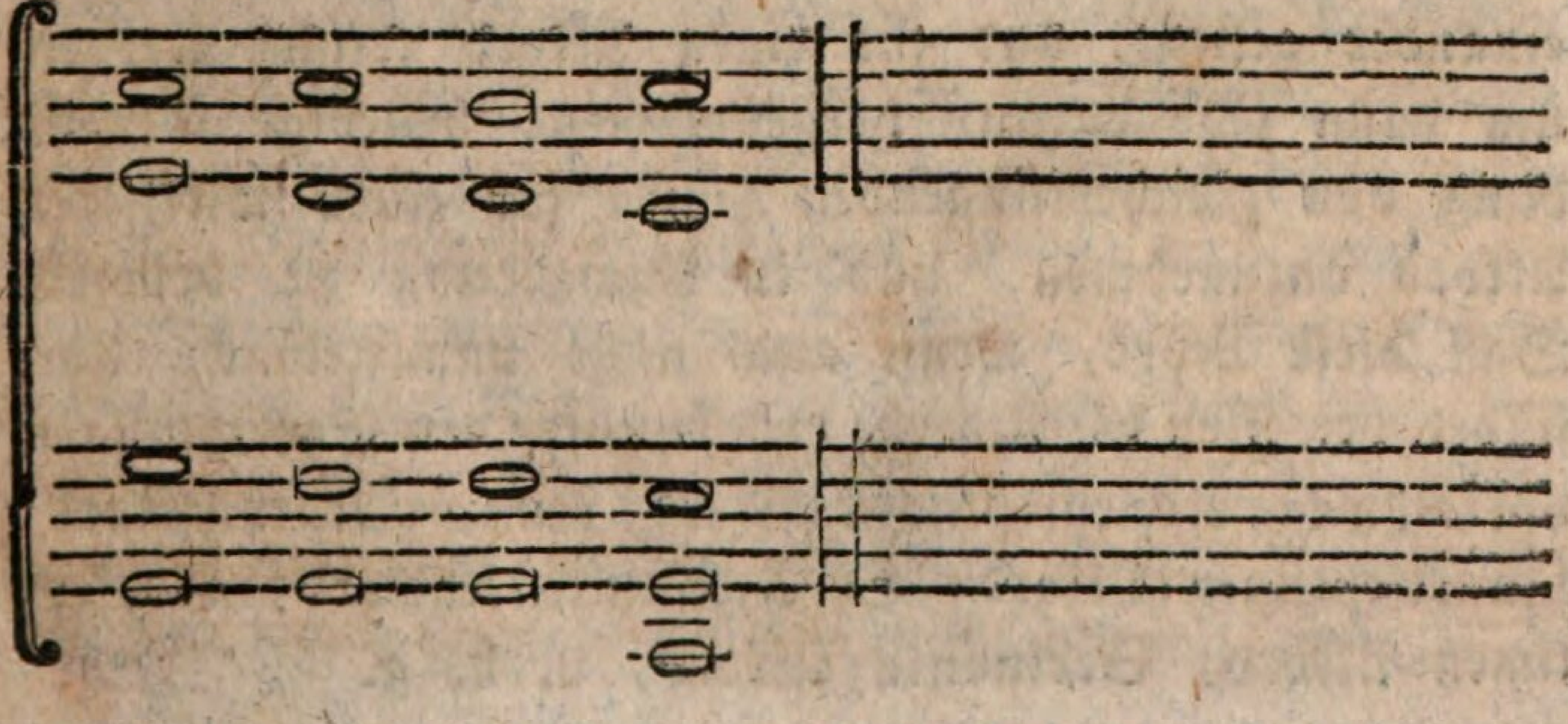
Melodie und Harmonie sind zwei ganz verschiedene Dinge in der Musik, und wenn gleich beide das Wesen dieser Kunst ausmachen, so bestehen sie doch jede auch für sich selbst.

So gut wie eine Melodie an und für sich einen Eindruck macht, eben so gut kann das eine Harmonie, nämlich eine Folge von Akkorden, ohne daß diese in

einem rhythmischen Verhältniß sich giebt, wie die Melodie solches jederzeit muß.

Beispiele dafür liefern mehrere der sogenannten Präludien der Organisten, besonders bei den kleinen Zwischenräumen zwischen den Liedern und Altargebeten, die mit Orgelspiel müssen ausgefüllt werden. Zur Begründung dieser Beispiele kann das folgende dienen, welches überdem in der Oberstimme größtentheils nur einen Ton hat. Wie weit dergleichen Beispiele, wie das folgende, noch können ausgeführt werden, mag hier unerörtert bleiben.





Wenn es nun also außer Zweifel ist, daß die Melodie und Harmonie zwei für sich bestehende Dinge, in dem Wesen der Musik sind, so muß doch auch können erwiesen werden, nach welchen Grundsätzen sich beide bewegen. Es ist daher sehr irrig, und dem Wesen der Musik gar nicht eigen, wenn alle die Töne welche zufällig, und zwar durch die verschiedenen Bewegungen der Stimmen, besonders in fugirten Sätzen, zugleich erklingen, auch für eigentliche Akkorde gehalten werden. Sonach kann es sich wohl ergeben, daß zum Beispiel die Töne g, a, h, c, und andere, im Verhältniß ähnliche Töne, wenn sie in einem fugirten Musikstücke zufällig zugleich erklingen, für Akkorde gehalten werden, obgleich solche Töne, kommen sie irgendwo zufällig vor, auf einem Akkorde ruhen, den der Grundbaß anzeigt, und in welchem Akkorde, einer oder zwei dieser zufällig zugleicherklingenden Töne, wirklich enthalten sind, die aber nicht darin enthalten sind, nur als durchgehende, nicht aber als harmonirende Töne, dieses Akkordes, zu betrachten sind.

An diesen Lehren, solche zufällig zugleich erklingenden Töne für wirkliche Akkorde zu halten, fehlt es leider in den Lehrbüchern der Harmonie nicht, und es folgt aus ihnen ohne alle Umstände, daß die Tonleiter oder das Tonsystem, nur dürfen terzenweise übereinander gestellt, und für einen Akkord erklärt werden, um dann jede daraus hergenommene beliebige Verbindung von gleicherklingenden Tönen für einen wirklichen Akkord anzunehmen, und in Anwendung zu bringen. Daß diese Lehre, wenn auch nicht unmittelbar, statt findet, beweisen die Akkorde welche unter den Benennungen vorkommen: Nonenseptimen-Akkord; Quartquinten-Akkord; Quartseptimen-Akkord; Secundquinten-Akkord; Sexseptimen-Akkord; Sextnonen-Akkord, u. d. g.

Manche Harmonielehrer geben diesen Akkorden auch andere Benennungen oder setzen wohl gar noch andere zusammen, wodurch denn die Verwirrung immer größer wird, und ein eigentliches Harmoniesystem nie zu Stande kommen kann. Da die Musik ihre Werke allein aus Wohlklängen gestaltet, und als eine Kunst, deren Gegenstände schön und wahr zugleich seyn müssen, auch nur gestalten kann, so müssen diese Wohlklänge, wenn sie in Absicht auf die Harmonie, als zugleicherklingende Töne (Akkorde) betrachtet werden, als solche auch ganz bestimmt können wahrgenommen werden. Sollen zugleich erklingende Töne einen Wohlklang gewähren, so müssen sie in bestimmten Formen, und in diesen, nach gewissen Verhältnissen verbunden seyn.

Diese Formen gleicherklingender Töne, welche einen bestimmten Wohlklang gewähren, werden gefunden, wenn die Töne der Tonleiter, wie sie sich in den beiden Tonarten, welche sie im Ausdrucke aus sich zuläßt, in der Art terzenweise zusammen gestellt werden, wie das in dieser Theorie geschieht. Bei diesem Verfahren wird gefunden, daß der bestimmte Wohlklang mit dem Zweiklange, welcher terzenweise verbunden ist, anfängt, und bei gleicher Verbindung mit dem Vierklange, der aus zwei kleinen und einer großen Terz bestehet, endigt. Alle diese Akkorde, welche so aus den Tönen der Tonleiter terzenweise zusammen gestellt, einen bestimmten Wohlklang gewähren, gewähren denselben auch dennoch wenn ihre Töne in die Formen gebracht werden, welche durch die Versetzung ihrer Töne möglich ist. Diejenigen Vierklänge, welche aus zwei großen und einer kleinen Terz bestehen, gewähren keinen bestimmten Wohlklang, weder aus sich, noch aus der Versetzung ihrer Töne. Es hört also mit dem Vierklange, aus einer großen und zwei kleinen Terzen bestehend, der eigentlich bestimmte Wohlklang auf.

Alle Akkorde, welche außer den angeführten in diesen ihren Formen und Verhältnissen, noch bestehen, und auch gleich ihnen, wenn auch nur bedingungsweise angewandt werden, rechtfertigen sich nur dadurch einigermaßen als Wohlklänge, daß ihr Fortschreiten zu einem anderen Akkorde, der einen bestimmten Wohlklang gewährt, sogleich gefühlt wird, wenn sie selbst von dem Gehöre vernommen werden. Unter diesen gehören als eigentliche Akkorde der Form nach die übergroßen Vierklänge und die Nonenakkorde, welche beide nur in terzenweiser Form anzuwenden sind. Die Akkorde welche außer diesen noch als solche bedingsweise anzuführen sind, und welche sich besonders bei den Schlüssen der Perioden dadurch aufstellen, daß zwei wirkliche Akkorde zusammen fallen, sonach also aus mehr denn fünf Tönen bestehen, sind als Vorhalte der eigentlichen Akkorde zu betrachten. Sowohl diese, wie die übergroßen Vierklänge und die Nonenakkorde, lassen keine Versetzung ihrer Töne zu anderen Formen, wie die vorher angeführten Akkorde, zu, und werden in dieser Theorie die beschränkte, dagegen jene, die wesentlichen Akkorde genannt. Gemäß dem in dieser Theorie aufgestellten Hauptgrundsatze, daß nämlich das Ton- und Harmoniesystem durch die Tonleiter entwickelt wird, sind also diejenigen Töne in der Melodie, wie diejenigen Akkorde in der Harmonie, welche in einer Melodie, und der ihr zum Grunde liegenden Harmonie, angewandt werden, ohne in der Tonleiter, in der sich beide bewegen, enthalten zu seyn, in Bezug auf diese Tonleiter solche Töne und Akkorde, welche in dieser Theorie die nicht wesentlichen genannt werden. Dieses in besonderer Beziehung auf die Akkorde angewandt, theilen sich solche also im Allgemeinen, in wesentliche Akkorde; nicht wesentliche Akkorde; und beschränkte Akkorde.

Die

Erste Abtheilung.

Tonleiter.

Das Material, woraus die Musik ihre Werke gestaltet, sind die Töne. Die Töne sind natürliche Klänge, die als solche in bestimmten Verhältnissen zu einander bestehen.

Die Theorie der Musik muß zeigen, welche Eigenschaften es sind, die den natürlichen Klang fähig machen, um zu einem andern in ein bestimmtes Verhältniß treten zu können.

In dem Reiche des Klanges von dem tiefsten bis zu dem höchsten deutlich vernehmbaren Klange, kann jeder mögliche Grad zu einem Tone benützt werden.

Jeder Klang, der zu einem Tone benützt wird, muß als solcher so rein und bestimmt von dem Gehör wahr genommen werden, daß er von einem andern, ähnlichen oder verschiedenen, in Absicht der Höhe und Tiefe, deutlich und bestimmt unterschieden werden kann.

Diejenigen Klänge, welche die menschliche Stimme erzeugt, wenn sie eine Empfindung als Gesang hören läßt, haben die Eigenschaften, welche von dem Wesen des Tones unzertrennlich sind, von der Natur selbst im höchsten Grade erhalten.

Es kommt bei dieser Unterscheidung der Klänge nicht auf die besondere Eigenschaften an, durch welche sie von einander geschieden sind, als z. B. durch den Klang welcher der Glocke, dem Glase, der Clarinette, dem Horne u. s. w. eigenthümlich ist, auch nicht darauf, ob sie eine Octave, Terze, u. d. g. zu einander machen, sondern nur allein darauf kommt es an, daß die Höhe oder Tiefe des einen zu der des andern, deutlich wahr genommen wird.

Der natürliche Grademesser bei der Bestimmung der Klänge zu Tönen ergiebt sich, wenn zwei Klänge verglichen werden, von welchen der eine feststehend ist, wie z. B. der einer Glocke u. d. g. der andere aber alle Abstufungen zuläßt, wie etwa der einer gespannten Saite. Bei dieser Vergleichung wird zuerst gefunden, daß zwei Klänge in der Höhe gleich seyn können. (Einklang). Zweitens wird gefunden daß zwei Klänge in der Höhe verschieden, dennoch aber, wiewohl nur scheinbar, gleich sind. (Octave) Drittens wird gefunden, daß zwei Klänge in der Höhe völlig verschieden seyn können, als C D, C Ges, C B, und andere ähnliche Abstufungen. Ohne dieses Unterschiedes fähig zu seyn, kann ein Klang an und für sich nicht zu einem Tone gebraucht werden, indem die Höhe oder Tiefe der Klänge zu einander diejenige Eigenschaft ist, welche den Klang zum Tone geschickt macht.

Die diesem Erforderniß entsprechenden Klänge werden dadurch zu Tönen, wenn sie in die natürlichen Tonverhältnisse gebracht werden, nach denen sich eine Empfindung in Tönen ausdrückt.

Der Ton ist also ein Klang von bestimmter Höhe, und daher jeder Ton ein Klang. Nicht aber ist jeder Klang ein Ton. Denn ein Klang kann die Eigenschaften, welche der Ton fordert, ganz besitzen, und doch den Umständen nach als Ton nicht gebraucht werden. Z. B. ein Klang, der nach einer angenommenen Stimmung zwischen C und Cis mitten inne liegt, ist als Ton, wenn nach dieser Stimmung Musikstücke ausgeführt werden, nicht brauchbar. Wohl aber wird er dann brauchbar, wenn die Stimmung dahin abgeän-

dert wird, daß sie, einem von den Tönen C oder Cis entspricht.

So wie jede Empfindung einen eigenen Zustand des Geistes voraussetzt und sich diesem Zustande nach, auch nur durch besondere Laute und Gebehrden im Aeußeren kund geben kann, eben so giebt sich eine Empfindung, drückt sie sich in Tönen aus, auch nur in einer bestimmten Folge von Tönen kund.

Diese Tonfolge, welche sonach rein aus dem Gemüthe des Menschen quillt, bestehet und offenbaret sich durch den angebornen Tonsinn.

Der Tonsinn, das Talent für die Musik, besteht in zwei verschiedenen Fähigkeiten. Durch die erste wird es möglich, die Höhe oder Tiefe der Töne zu einander (Tonverhältnisse) zu unterscheiden; durch die zweite aber ist man fähig, die Länge und Kürze derselben zu einander (Zeitverhältnisse) aufzufassen. Demnach giebt also die Natur selbst die Mittel, die Verhältnisse der Töne zu einander aufzufassen, in so ferne sich durch ihre Folge eine Empfindung ausdrückt.

Unter einer solchen Folge von Tönen kann, wie natürlich, nur eine begränzte, und in diesen Gränzen eine in gewissen Verhältnissen bestehende Folge gedacht werden. Diese Tonfolge ist die sogenannte Tonleiter. Das Folgende enthält ihre Entwickelung und völlige Darstellung.

Daß die Menschen eher Empfindungen in Tönen ausgedrückt haben, als ihnen die Tonleiter in ihren Verhältnissen ist bekannt gewesen, ist außer Zweifel. Sobald aber dieses ihr Beginnen ihnen einigermaaßen klar wurde, und sie beim Ausdrucke der Empfindungen in Tönen, auf die Verhältnisse dieser geriethen, war auch der Weg zur Auffindung und Feststellung der Tonleiter, und des daraus folgenden Tonsystems gefunden.

Welche Mittel und Wege, oder welcher Zufall dazu geführet haben mag, ist für die Theorie der Musik völlig gleichgültig, indem dieselbe ihre Sätze rein aus dem Wesen dieser Kunst herleitet, wie es sich in der

Natur begründet, und allda von dem angebornen Tonsinne erkannt wird.

Die Gesetze welche die Natur für die Aufstellung der Tonleiter gegeben hat, und die in der Anwendung sich dermaßen bewähren, daß kein Zweifel mehr darüber obwalten kann, ob sie die rechten seyen, bestehen in dem Verhältniße der Octave, und der daraus folgenden Quarte und Quinte.

Wenn eine gespannte klingende Saite in zwei gleiche Theile geschieden wird, so giebt jeder dieser Theile die erste höhere Octave des Tones, den die ganze Saite klingt. Wird jeder dieser Theile der Saite abermals in zwei gleiche Theile getheilt, so geben drei solche Viertheile der ganzen Saite erstens, die Obere Quarte des Tones welchen die ganze Saite klingt; zweitens die Unterquinte der Octave des Tones, welchen die ganze Saite klingt. Wäre also die ganze Saite der Ton C, so giebt die Hälfte davon, die obere Octave C. Dreiviertheile dieser Saite aber, geben den Ton F, und dieser ist zu dem Tone C der ganzen Saite die Oberquarte F, und zu C als der Octave von der ganzen Saite die Unterquinte F.

Mittelst dieser Gesetze wird das ganze Tonsystem gefunden, und in den Gränzen der Octave, wie sie die in zwei gleiche Theile geschiedene Saite giebt, die Tonfolge welche in der Musik Tonleiter genannt wird.

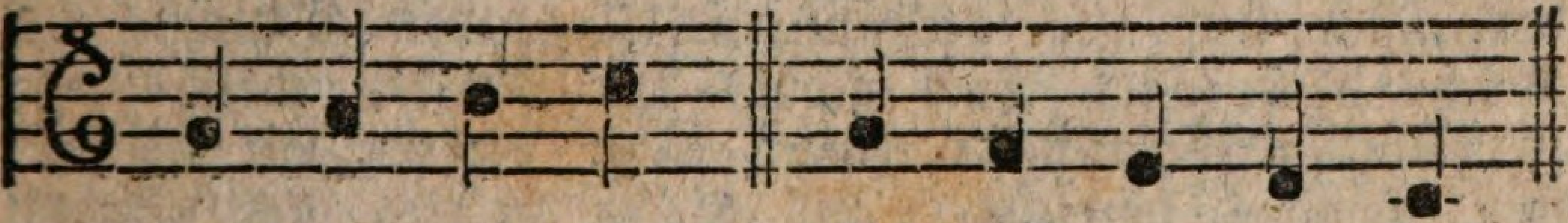
Wenn die Tausende von Menschen welche nichts von kunstgemäßer Musik verstehen noch gehört haben, eine Empfindung in Tönen ausdrücken, so geben sich die Töne, welche sie dabei anwenden, größtentheils in solcher stufenweisen Folge, wie sie in der Tonleiter bestehen. Diese stufenweise Folge von Tönen wird auch stets in den alten Volksliedern und in den Chorälen gefunden.

Sie ist die Grundlage des Gesanges überhaupt, und gleichsam das natürliche Gesetz, nach welchem sich der angeborne Tonsinn bewegt und durch welches alle die Töne, die zu dem Ausdrucke einer Empfindung angewandt werden, in den Kreis der Octave sich hinein fügen.

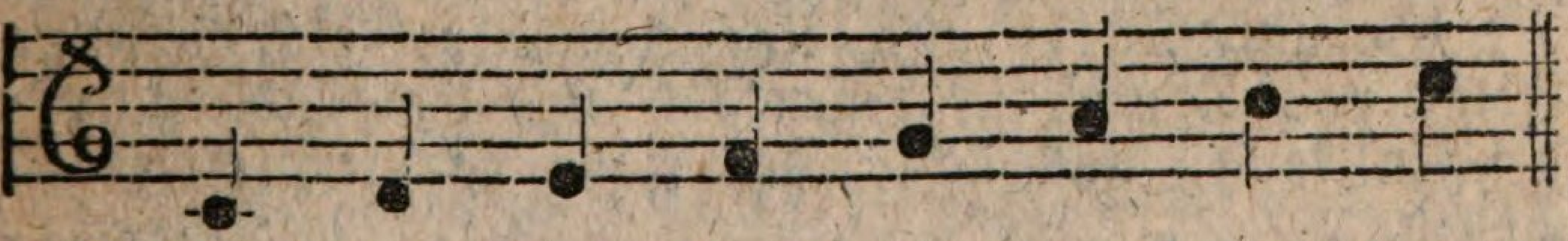
Durch diese stufenweise Tonfolge, die durch den angebornen Tonsinn besteht, und die durchaus von keiner menschlichen Satzung herkommt, wird nach den vorher aufgestellten Gesetzen und der daraus hervorgehenden Gränze der Octave die Tonfolge, welche die so genannte Tonleiter bildet, gefunden.

Vermöge des so gebornen Tonsinnes, der, wenn er im natürlichen und nicht kunstgemäßen Zustande eine Empfindung in Tönen ausdrückt sich stets in den Gränzen der Octave, und größtentheils in stufenweiser Tonfolge bewegt, wird gefunden, daß auf einem Klange, welcher wie vorher bezeichnet, einen Ton abgeben kann, sich eine natürliche stufenweise Folge von Tönen auf- und abwärts, in den Gränzen der Octave, aufstellt. Gesetzt der Klang, welcher als Ton angenommen wird, giebt den Ton G, so besteht die natürliche stufenweise Tonfolge aufwärts auf diesem Tone aus den Tönen G, A, H, C; abwärts aber aus den Tönen G, F, E, D, C. Das folgende Beispiel enthält die ersteren bei a die zweiten bei b.

a b



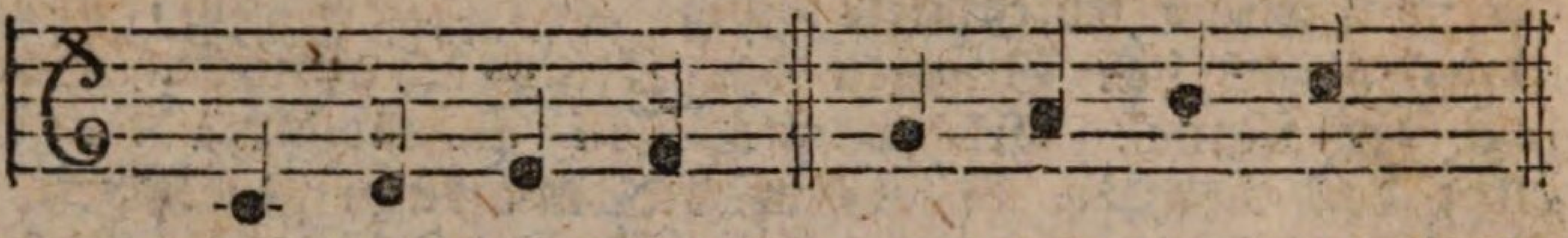
Wird diese gebrochene Tonfolge in eine fortlaufende Stufenfolge gebracht, welches dann geschieht, wenn diese Töne, von dem tiefsten bis zum höchsten, aneinander gereiht werden, so giebt sich folgende stufenweise Tonfolge.



Diese so gestellte Tonfolge wird von dem angebornen Tonsinne, wenn er sich natürlich äußert, eben so leicht gefunden und ausgeführt, als vorher die beiden Tonfolgen von dem Tone G auf- und abwärts.

Bei dieser Ausführung wird zugleich wahrgenommen, erstens: daß innerhalb des Bereiches einer Octave,

welche hier der tiefste und höchste Ton dieser Tonfolge bildet, keine andere natürliche Folge der Töne statt finden könne; zweitens: daß diese Tonfolge zwischen dem vierten und fünften Tone einen Einschnitt empfinden laße, welcher sich besonders dadurch bemerklich macht, daß sich der dritte Ton an den vierten genau so anschließt, wie in der vorhin aufgestellten Tonfolge von dem Tone G aufwärts. Durch diesen Einschnitt zerfällt diese Tonfolge in zwei Theile, deren jeder vier Töne enthält, von denen der dritte nach dem vierten hinstrebt, und dadurch gleichsam die beiden Theile in sich beendigt. Das folgende Beispiel enthält die ganze Tonfolge, in zwei Theilen welche der bezeichnete Einschnitt bildet.



Diese beiden Theile der aufgestellten Tonfolge bestehen durch die vorher angeführten Gesetze, welche die Natur für die Tonleiter und das Tonsystem giebt. Der vierte Ton des zweiten Theils giebt die höhere Octave von dem ersten Tone des ersten Theiles, und bezeichnet auf der gespannten klingenden Saite, als welche den ersten Ton giebt, den Punkt, welcher sie in zwei gleiche Theile theilt. Der vierte Ton des ersten Theiles bezeichnet auf dieser Hälfte der Saite, welche die Octave giebt, den Punkt, durch welchen sie sich wiederum in zwei gleiche Theile, die ganze Saite aber in vier gleiche Theile scheidet, und giebt zu dem Tone der ganzen Saite, die Ober-Quarte, und zu seiner Octave, die Unterquinte.

Sonach besteht also eine Tonleiter, als diejenige Folge von Tönen, in denen sich eine Empfindung ausdrücken kann, aus acht, der Höhe nach verschiedenen Tönen.

Die Folge solcher acht Töne wird eine Tonleiter, und jeder der Theile welche sich durch den Einschnitt bilden ein Tetrachord genannt.

Zwar kann manche Empfindung durch eine Folge von vier Tönen, als: C D E F, ja sogar von drei

Tönen, als: C D E, völlig gnügend dargestellt werden, und in dem Bereiche der ersten vier Töne eine Melodie sich sogar in zweierlei Tonarten, als C Dur und F Dur, bewegen.

Dieses Besondere giebt aber durchaus keinen Grund, eine solche Folge von vier Tönen als einen eigenen für sich bestehenden Tonkreis für die Theorie aufzustellen, in dem Empfindungen ausgedrückt werden können, wenn gleich die Theoretiker bei der Erklärung der Tonarten der Alten auf diese und ähnliche Tonkreise, welchen nicht die Octave erreichen, sich beziehen, und sie für diese Tonarten selbst ausgeben. Nicht diejenigen Töne allein, welche in einer Melodie enthalten sind, machen die Tonleiter, worin sich die Empfindung nur bewegen soll; sondern die Tonleiter bestimmt die Töne in welchen nur allein die Empfindung sich ausdrücken kann. Denn die Tonleiter giebt vermöge ihrer Tonfolge der Melodie den Totalsausdruck, auch wenn nicht alle Töne welche sie enthält, in letzterer benutzt werden.

Auch macht es hierin keinen Unterschied, ob auch einer und der andere dieser Töne, des besonderen Ausdruckes wegen, um eine Tonstufe erhöht oder erniedrigt werde.

Diese Tonleiter läßt außer den in ihr enthaltenen und bestimmten natürlichen Tönen und deren Folge, keine andere Töne noch Tonfolgen, in sich noch außer sich, zu. Denn alle Töne, welche nach gleichen Verhältnissen sich außer der Tonleiter erzeugen können, sind stets nur die Octaven von diesen Tönen.

Jeder Tonfolge, welche weniger Töne und in anderer Folge in sich begreift, als eine Tonleiter, gehen diese Eigenschaften ab, und sie bildet daher keinen, sich in sich selbst erschöpfenden Tonkreis.

Die Schönheit des Tones und die übrigen Eigenschaften, die in diesem Sinne von ihm verlangt wer-

den, als Klarheit, Weichheit, Fülle u. d. g. gehören zur Erklärung und Darstellung nicht in die allgemeine Theorie der Musik, sondern theils in die Theorie zur Verfertigung der Instrumente, theils in die Anweisung zum Gesange und dem Instrumentenspiel.

Die Mittel, welche die Natur anwendet, um dem Klange die Eigenschaften zu geben, welche die Musik, wenn sie ihn als Ton betrachtet, voraussetzt, untersucht und erwägt die Wissenschaft der Akustik.

Auf welche Weise Holz, Metall, Stein, Glas u. d. g. zur Hervorbringung solcher Klänge, welche die Eigenschaften der Töne besitzen, gereitzt oder sonst kunstgemäß zugerichtet wird, gehört in die Theorie zur Anfertigung musikalischer Instrumente.

Tonart und Tonleiter.

Der dieser Theorie zur Grundlage dienende Satz, daß jede Empfindung sich in einem bestimmten Kreise von Tönen, den wir Tonleiter nennen, bewegt, wird dadurch nicht gefährdet, daß die Empfindungen der Freude und der Traurigkeit, welche sich doch im Gegensatze befinden, und ganz verschiedenartige Gefühle in sich begreifen, auf einer und derselben Tonleiter sich ausdrücken.

Werden die Gefühlswerkzeuge, welche dem Menschen beiwohnen, als eine besondere Organisation gedacht, welche bei den Empfindungen vorzugsweise beschäftigt sind, und welche sonach von Freude und Leid gleich bewegt werden, so dürfte daraus die Vergleichung dieser Organisation mit einer und derselben Tonleiter hervorgehen.

Die Natur selbst führt also unverkennbar darauf hin, daß entgegengesetzte Empfindungen auf einer gemeinsamen Tonleiter sich bewegen können. Sie giebt aber auch durch den natürlichen, und der Empfindung eigenthümlichen Ausdruck, klar an, welche Töne der gemeinsamen Tonleiter, dieses Ausdruckes wegen, mit

anderen ihnen zunächst gelegenen müssen vertauscht werden. Diese Weisung der Natur ist aus dem Grunde in der Tonleiter zu befriedigen möglich, weil sie nebenher, und zwar zwischen ihren Tönen, alle Töne des Tonsystems in sich begreifen kann.

Diesem zu Folge, ist mittelst der Tonleiter, solche melodisch angewandt, zunächst eine besondere Eigenthümlichkeit im Ausdrucke durch sie zu erreichen, wenn der dritte Ton in ihr, um eine Tonstufe zurückgesetzt, oder, was gleich ist, der auf dieser Stelle dem Tonsystem nach liegende Ton, statt des dritten genommen wird. Hiedurch wird die Tonleiter an und für sich eines zweifach wesentlich verschiedenen charakteristischen Ausdrukkes fähig, welcher, jeder an sich melodisch-harmonisch betrachtet, eine Tonart genannt wird.

Diese, also auf einer Tonleiter liegenden Tonarten, werden in der Musik unter der Benennung, Dur oder harte Tonleiter, und Moll oder weiche Tonleiter, verstanden. Die erstere besteht als in der Grundform, die zweite aber mit der Zurücksetzung des dritten Tones in dieser Grundform.

Was die Wandelbarkeit der Sexte in der Tonleiter einer Molltonart betrift, welche, wenn sie melodisch-harmonisch angewandt wird, bald klein, bald groß sich giebt, so hat dieses, auf das Wesen der Tonleiter durchaus keinen Einfluß.

Sie, diese Wandelbarkeit, gewährt überdieß die Ueberzeugung, daß die Tonart weder melodisch noch harmonisch beeinträchtigt wird, wenn außer dem eigenthümlichen Wesen, welches die Dur- und Moll-Tonarten zu ihrer Charakteristik behaupten, und welches allein in der Terze der Tonleiter liegt, statt eines der anderen Töne der Tonleiter, der um eine Tonstufe höher oder tiefer neben ihm gelegene Ton genommen wird. Tonleiter und Tonart sind daher sehr wohl von einander zu unterscheiden. Die Tonleiter ist das Hauptgesetz, welches die Natur für die Musik giebt, und aus dem alles Regelmäßige und Feststehende, welches diese Kunst besitzt, nur allein hergeleitet werden kann. Die Tonarten sind dasjenige, was die Natur, jenem Haupt-

gesetz zu Folge, in der Verbindung der Töne zu dem mannigfachen Ausdrucke, dessen diese Kunst fähig ist, zuläßt, ohne die Einheit, welche dieses Hauptgesetz giebt, und auf welchem aller Ausdruck beruht, zu stören.

Dieser Betrachtung nach besteht also zum Beispiel die Tonleiter von C Dur ganz aus denselben Tönen als die aus C Moll, mit Ausnahme der Versetzung des dritten Tones.

Wenn gleich nun durch diese bestimmte Versetzung des dritten, und die unbestimmte des sechsten Tones, die Tonleiter im Ausdruck zweifach verschieden sich giebt, auch diese beide Arten des Ausdruckes so zu sagen im Gegensatze bestehen; und dadurch in melodisch-harmonischer Betrachtung der Tonleiter, in besonderer Beziehung auf den Ausdruck selbst, sich zwei wesentlich verschiedene Tonarten bilden, so hat sich demnach die Grundform der Tonleiter durchaus nicht in dem Grade wesentlich geändert, daß sie als eine eigends für sich bestehende betrachtet werden kann.

Diese Erklärung und Feststellung der Tonarten und die darin enthaltene Unterscheidung der Tonleiter von Tonart, dürfte der jetzt bestehenden Erklärung derselben, wie sie die Lehrer und Lehrbücher der Musik geben, vorzuziehen seyn. Sie stellt eine feste Regel auf, die sich in der Natur der Musik völlig begründet. Die jetzige Lehre dagegen, will zwar auch darin eine Regel aufstellen, daß sie bestimmt, die Molltonarten haben eine eigene Tonleiter, gleich wie die Durtonarten. Allein durch die nachfolgende Erklärung dieser Regel, daß nämlich die Molltonart, aufsteigend eine andere Tonleiter habe, wie absteigend, wird der Begriff der Tonleiter überhaupt, und also die ganze Regel selbst völlig zerstört. Dadurch aber kommt die Sexte und Septime der Tonleiter der Molltonart in eine Unstätigkeit, welche der Septime, als dem Leiteton, und solchen als eine wesentliche Bedingung der Tonleiter betrachtet, durchaus fremde ist, und seyn muß.

Auf einer Tonleiter beruhen durchaus zwei Tonarten, deren wesentliches Unterscheidungszeichen nur allein die Terze ist. Wie die Sexte einer solchen Ton-

leiter in der Molltonart behandelt wird, darauf kommt weiter nichts an, denn sie ist hier in Absicht ihrer Höhe und Tiefe unstät. Solches wird gleich dann bewiesen, wenn die Tonleiter an und für sich auf- und abgespielt oder gesungen wird, ohne dabei auf etwas anderes Beziehung zu nehmen, als auf ihren Charakter, nämlich die Stellung der Terze.

Bei diesem Verfahren kann es Niemanden einfallen, die Sexte bald klein bald groß zu nehmen, denn das unbefangene Gehör verlangt durchaus, daß sie hier stets groß sey. Was die Sexte ferner in melodischer und harmonischer Hinsicht im Laufe eines Musikstückes, für eine Behandlung in den Molltonarten zuläßt, ist auf die Form der Tonleiter nicht einwirkend.

Es erklärt sich diese Behandlung aus dem vorhin aufgestellten und bewiesenen Grunde, daß die Tonleiter und die Tonart nicht beinträchtigt wird, wenn man einen oder mehrere Töne mit den, ihnen nach dem Tonsystem in dem Bereiche der Tonleiter, zunächst gelegenen Tönen vertauscht.

Zweite Abtheilung.

Tonsystem.

Da jede Empfindung, welche durch Töne ausgedrückt wird, sich in der Tonfolge einer Tonleiter, und in einer der beiden Tonarten, welche die Tonleiter zuläßt, bewegt, so bedingen die mancherlei Empfindungen, welche gleicherweise ausgedrückt werden können, auch mehrfache Tonleitern, und die Tonarten welche diese zulassen. Und zwar darum, weil die mancherlei Empfindungen, sowohl die der Freude wie die des Schmerzes, zu ihrem Ausdrucke die einen ein höheres, die andern ein tieferes Tonregister nöthig machen. Hiedurch wird, wie natürlich, der vorhin aufgestellte Satz, daß sich entgegengesetzte Empfindungen, als die der Freude und des Schmerzes, auf einer und derselben Tonleiter, durch Versetzung des dritten Tones, ausdrücken lassen, nicht gefährdet.

Um diese mehrfachen Tonleitern zu bilden, muß ein größerer Bereich von Tönen da seyn, als die Töne einer Tonleiter und deren Octaven geben.

Diesen größeren Tonkreis giebt die Natur in dem Umfange der männlichen und weiblichen Stimme, welche zusammen genommen fast vier auf einander folgende Octaven enthalten.

Die mehrfachen Tonleitern welche der so bezeichnete Tonkreis zuläßt, stellen sich dar, wenn auf jedem Tone einer angenommenen Tonleiter eine neue nach gleichen Tonverhältnissen geformt wird.

Dieses Verfahren soll durch das Folgende klar gemacht und begründet werden.

Die erste angenommene, nach dem Gehör auf einem Blase-Instrumente festgestellte Tonleiter, wie sie etwa die gewöhnliche Clarinette oder Flöte giebt, bezeichne man mit den Buchstaben C D E F G A H C, so daß das erste C für den Grundton, das zweite aber für die erste höhere Octave gilt. Es ist höchst wahrscheinlich, daß das zuerst erfundene Instrument ein Blase-Instrument gewesen sei, denn man sieht, wie leicht die Landleute, besonders die Jugend unter diesen, Blase-Instrumente aus Schilf, Rohr, Flieder und anderen Gewächsen bilden. Die Verfertigung eines Saiten-Instruments setzt viel mehr kunstgemäße Vorrichtungen voraus, denn die eines Blase-Instruments.

Die Hirten dürften wohl für die ersten Erfinder eines Blase-Instruments, weniger aber für die ersten Erfinder eines Saiten-Instruments, anzunehmen seyn.

Giebt man die so bezeichnete Tonleiter auf einem Saiten-Instrumente z. B. auf der Violine an, so wird gefunden, daß die Länge der Saite zwischen den Tönen E F und H C, verhältnißmäßig kürzer ist, als die zwischen den Tönen C D, D E, F G, G A, A H. Um die Tonleiter, wie sie sich auf einem Saiten-Instrumente, als der Violine und dem Violoncell, bildet, hinsichts der Längen, welche sich zwischen den Tönen auf der Saite befinden, bildlich darstellen zu können, darf nur angenommen werden, daß der Raum von C bis D, und von D bis E, einen Zoll betrage, der von E bis F aber einen halben Zoll, ferner der von F bis G, von G bis A, von A bis H, abermals einen ganzen Zoll, und der von H bis C einen halben Zoll.

Wenn nun auf jedem Tone der vorher bezeichneten Tonleiter eine neue Tonleiter dargestellt wird, so müssen sich auch die hier bildlich gezeigten Räume der Saite zwischen den Tönen nach denselben Verhältnißen gestalten. Demnach würde, wenn eine Tonleiter auf dem Tone D dargestellt wird, sich ergeben, daß der zweite Raum zwischen den Tönen E F nur halb so groß ist, als er dem Vorigen nach seyn soll, und daher der Raum von E bis F gleich dem von D bis E gemacht werden muß.

Geschieht das, so ergiebt sich, daß der Ton F für diese Tonleiter unbrauchbar ist, und sich ein neuer Ton zwischen F und G bildet.

In dem weiteren Verfolge dieser auf D darzustellenden Tonleiter wird endlich gefunden, daß der Raum zwischen den Tönen H und C ebenfalls zu klein, der Ton C also für diese Tonleiter unbrauchbar ist, und sich demnach auch ein neuer Ton zwischen C und D bildet.

Diese so gestaltete Tonleiter möge also bezeichnet werden: D E Fis G A H Cis D.

Wird auf dem dritten Tone der ersten Tonleiter, nämlich auf dem Tone E eine Tonleiter dargestellt, so ergeben sich in dieser, dem vorigen Verfahren nach, vier neue Töne, und zwar statt F G C und D. Diese so gefundene Tonleiter kann also bezeichnet werden: E Fis Gis A H Cis Dis E.

Eine Tonleiter auf dem vierten Tone der ersten Tonleiter, auf dem Tone F dargestellt, zeigt, das der Raum zwischen A H zu groß, und sich ein neuer Ton zwischen A und H bildet, mithin der Ton H in dieser Tonleiter unbrauchbar wird. Diese so gefundene Tonleiter bezeichne man also: F G A B C D E F.

Stellt man ferner auf den folgenden Tönen der ersten Tonleiter als auf G, A, H, dem vorigen Verfahren nach Tonleitern dar, so bildet sich außer den schon gefundenen Tönen kein neuer.

Die Tonleiter auf G heißt der vorigen Bezeichnung nach: G A H C D E Fis G; die auf A: A H Cis D E Fis Gis A; und die auf H: H Cis Dis E Fis Gis Ais H.

Wird endlich auf dem achten Tone der ersten Tonleiter eine neue dargestellt, so erscheint die erste Tonleiter in ihren Octaven. Alle acht Tonleitern stellen sich also dar:

C	D	E	F	G	A	H	C.
D	E	Fis	G	A	H	Cis	D.
E	Fis	Gis	A	H	Cis	Dis	E.
F	G	A	B	C	D	E	F.
G	A	H	C	D	E	Fis	G.
A	H	Cis	D	E	Fis	Gis	A.
H	Cis	Dis	E	Fis	Gis	Ais	H.
C	D	E	F	G	A	H	C.

In diesen dargestellten Tonleitern, welche in dem Umfange von zwei Octaven enthalten sind, haben sich folgende neue Töne gebildet, welche die erste Tonleiter, nämlich: C D E F G A H C nicht enthielt als: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais.

Werden diese gefundene Töne, manche mittelst ihrer Octaven in den Umfang der Tonleiter von C gebracht, so bildet sich folgende Tonreihe: C Cis, D Dis, E, F Fis, G Gis, A Ais, H, C.

Eingedenk der vorhin gezeigten bildlichen Darstellung der Tonleiter: C D E F G A H C bemerken wir in dieser neuen Tonreihe, daß sich, für jeden größeren Zwischenraum, welcher zu einem Zoll angenommen wurde, ein neuer Ton gebildet hat. Diese neue Töne kommen in genannter Tonreihe unter den Benennungen Cis, Dis, Fis, Gis, Ais, vor, und liegen zwischen den Tönen C und D, D und E, F und G, G und A, A und H.

Dieselben hier aufgestellten Tonleitern, welche aus einer Tonleiter, als demjenigen Tonkreise, worin sich eine Empfindung ausdrückt, entwickelt worden, und durch die wiederum Empfindungen können ausgedrückt werden, enthalten alle Töne, welche die Musik als Material zu Tonkunstwerken benutzt.

Der Beweis hierüber wird dadurch geführt, daß, wenn auf einem Tone dieser gefundenen Tonleitern eine neue Tonleiter gebildet wird, sich in derselben entweder die Töne dieser Tonleiter selbst, oder deren Octaven finden.

Eine Erweiterung der Gränzen dieses für die Musik von der Natur bestimmten Tonreiches durch neue Töne, ist sonach nicht möglich; wohl aber ist durch die Vervielfältigung der vorhandenen Töne dieses Reiches, eine nach oben, und unten hin erweiterte Gränze desselben bis dahin möglich, wo sich der Klang noch mit der Bestimmtheit wahrnehmen läßt, die ihn als Ton bedingt.

So ist denn das System, in welchem sich der Ton als das Element der Musik bewegt und in seinen Folgen erschöpft, das Tonsystem, angedeutet.

In welchen Verhältnissen die Töne des Tonsystems, in Absicht ihrer Höhe oder Tiefe, zu einander stehen; und in wiefern diese Verhältnisse sich im Raume darstellen, und sich dadurch zu einer mathematischen Begründung bringen lassen, und wie endlich die Töne nach den verschiedenen Verhältnissen, bei dem Vortrage der Tonstücke müssen angewendet werden: soll der Gegenstand des Folgenden seyn.

Tonverhältnisse, naturgemäße.

Die Musik befindet sich in ihrem naturgemäßen Zustande, wenn sie melodisch, das ist, die Melodie ohne Harmonie ausgeübt wird. Sie befindet sich aber in ihrem kunstgemäßen Zustande, wenn sie melodisch-harmonisch, das ist, die Melodie in Verbindung mit der Harmonie ausgeübt wird.

Wenn die Musik in ihrem naturgemäßen Zustande ausgeübt wird, so ist es ganz genügend, die Verhältniße der Töne zu einander (Tonverhältniße) so anzuwenden, wie sie der angeborne Tonsinn in der Tonfolge einer Tonleiter und dem aus dieser entwickelten Tonsysteme der vorigen Darstellung nach erzeugt. Wird aber die Musik in ihrem kunstgemäßen Zustande ausgeübt, so ergiebt es sich, daß diese Tonverhältnisse nicht mehr gnügen, indem sie bald zu hoch bald zu tief bei der Anwendung in der Harmonie gefunden werden.

Die Töne, wie sie der angeborne Tonsinn in der Tonfolge einer Tonleiter und dem aus dieser sich gestaltenden Tonsysteme giebt, wie das in der vorigen Abtheilung ist entwickelt worden, stehen in Absicht der Höhe und Tiefe zu einander in bestimmten und verschiedenen Verhältnissen.

Diese Verhältnisse werden von dem Tonsinne ohne alle äußere Hülfe bestimmt, und von dem Gehöre gerichtet.

Wie dieses natürliche Verfahren sich im menschlichen Geiste giebt, ist freilich nicht zu erforschen, und zu bestimmen; wohl aber lassen sich die Verhältnisse,

Die Eintheilung der Akkorde, muß, sowohl in Hinsicht der Form als des Ausdruckes geschehen, und dabei von der terzenweisen, als der Grundform aller Akkorde, wie sich solche aus den Tönen der Tonleiter, wenn sie eine Tonart regiert, ergeben, ausgegangen werden. Sodann müssen diejenigen Akkorde, welche durch die Versetzung der Töne der terzenweisen Form entstehen, angeführt werden. In Bezug auf die Form zerfallen demnach die Zweiklänge, in: Terzen- und Sexten-Akkorden; die Dreiklänge in: Quinten- Terzsexten- und Quartsexten-Akkorde; die Vierklänge in: Septimen- Quintsexten- Terzquarten- und Secundquarten-Akkorde. In Bezug auf den Ausdruck werden die Zweiklänge erkannt als: kleine, und große; die Dreiklänge als: übergroße, große, kleine, und verminderte; die Vierklänge als: übergroße, große, kleine, verminderte, und verkleinerte. Außer dieser Eintheilung scheiden sich die Akkorde insgesammt in zwei eigenthümlich verschiedene Klangarten. Von diesen ist die erste im Ausdrucke beruhigend, und die zweite beunruhigend.

Zu den ersten gehören alle Zwei- und Dreiklänge, außer dem übergroßen und dem verminderten Dreiklange; und zu den zweiten gehören die übergroßen und die verminderten Dreiklänge, alle Vierklänge, zusammt den Nonenakkorden, und den anderen Vorhalten.

Die beunruhigenden Akkorde können und müssen in beruhigende übergehen, und hieraus folgt die Auflösung der beunruhigenden Akkorde. Die beruhigenden Akkorde werden in dieser Theorie die entschiedenen, und die beunruhigenden die unentschiedenen, benannt.

)(

Um die Grundsätze der zeitigen Theorie, welche die Akkorde in Wohl- und Uebelklänge theilt, zu bestreiten, und zu beweisen, daß die Akkorde, deren die Musik sich zu ihren Werken bedient, nur allein Wohlklänge sind und seyn können, oder doch im geringsten Falle als solche sich müssen rechtfertigen lassen, müssen die Akkorde in Hinsicht des Wohlklanges erörtert werden. Daraus ergiebt sich alsdann, daß in den Akkorden selbst kein Uebelklang liegt, sondern daß gewisse Formen von Tönen, welche in den Akkorden sich befinden, dann einen Uebelklang erzeugen, wenn die Akkorde mit dieser Form, in gleiche Notenstufen aufeinander folgen.

Bei der Verbindung der Akkorde, sowohl der Gattungen in sich, wie dieser untereinander, müssen jene Formen, vermieden werden, wodurch alsdann die Verbindung aller Akkorde untereinander möglich ist.

Diese Gegenstände des Harmoniesystems werden in dieser Theorie in der dritten Abtheilung unter der Benennung, Harmoniesystem, abgehandelt. Diese Abtheilung zerfällt in folgende Artikel: Harmoniesystem; Eintheilung der Akkorde; Wohlklang der Akkorde; Auflösung der unentschiedenen Akkorde; Verbindung der Akkorde.

Die Musik kann ihre Ideen nur durch Formen, und diese, auf eine bestimmte Zeit beschränkt, klar machen.

Wie diese Formen sich verschieden geben, und verschieden in die Zeit getheilt werden; ferner wie diese Formen und ihre Eintheilung in die Zeit, müssen be-

handelt werden, wenn sich die Musik mit der Dichtkunst vereint, das Alles ist der Gegenstand der vierten Abtheilung dieses Werkes unter der Benennung Melodie. Diese Abtheilung zerfällt in folgende Artikel: Melodie; Verschiedenheit der Rhythmen und ihre Eintheilung; Verbindung der Tonkunst mit der Dichtkunst.

Was die Tonsetzkunst und zunächst den harmonischen Bau in ihr, als den sogenannten reinen Satz betrifft, so ist solcher, nach der zeitigen Theorie, vielen Regeln und Bestimmungen unterworfen.

Warum, und woher die meisten dieser Gebote und Verbote statt finden sollen, ist nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen.

Wahrscheinlich entstanden sie in einer Zeit, in der die Kunststücke mehr galten, als die Kunst, und die Grübeleien, welche dergleichen Sachen erfordern, konnten befangene Gemüther sehr leicht dahin bringen, daß sie etwas hörten, was nicht zu hören ist, und so nahmen vielleicht diese und mehrere andere den Schein für Wirklichkeit. Auch kann es seyn, daß manche jener Bestimmungen darum als unumgänglich nöthig aufgestellt wurden, um die Kunststücke noch als künstlicher erscheinen zu lassen.

Wenn auch niemand an die verdeckten Octaven und Quinten glaubt, und sie also bei der Abfassung eines Musikstückes ganz unbeachtet läßt, so geschieht das doch bei dem sogenannten strengen Satze, weniger mit den Regeln, welche das Vorbereiten der Dissonanzen betrifft. Und doch sind in der That diese Regeln eben so wenig der Beachtung werth, wie jene niemals zu Gehör kommenden Octaven nnd Quinten. Wie ist es doch möglich, fest zu bestimmen, daß der

Ton, der in einem Akkorde als durchaus nothwendig vorkommt, in einem anderen ihm vorhergehenden, schon enthalten, und in dem dritten Akkorde nach diesem, eine bestimmte Stufe unter oder über sich schreiten soll, wenn man nicht aller Erfindungsgabe Zwang anlegen will? In vielen Fällen giebt sich dieses Verfahren ganz von selbst, und zwar darum, weil es eine gewöhnliche in der Natur des Ausdruckes liegende Form ist. Weil sie aber das ist, bedarf sie auch weiter keiner Bestimmung. Will man den sogenannten Dissonanzen alle ihre Fortschreitungen bestimmen, so folgt daraus, daß ein Musikstück sich in lauter Akkorde muß auflösen lassen.

Sodann folgt aber auch ferner, daß das ganze Harmoniesystem nur in einem einzigen Akkorde besteht, nämlich in demjenigen, der entsteht, wenn das Tonsystem terzenweise übereinander gestellt wird. Alle Akkorde, welche dann bei der Auflösung eines Musikstückes in solche sich ergeben, werden in jenem Riesenakkorde wiedergefunden, und eigentlich durch ihn begründet.

So ist es aber nicht, und kann auch nicht so seyn, wenn irgend Regel und Ordnung in dem Harmoniesystem bestehen soll; und diese müssen darin seyn, denn so will es die Natur, so auch will es die Kunst.

Jeder Akkord, solcher als Wohlklang betrachtet, begründet sich natürlicherweise, in der terzenweisen Zusammenstellung der Töne einer Tonleiter, welche eine Tonart regiert. Ein Akkord aber, der nicht in dieser terzenweisen Stellung oder derjenigen, die sich daraus herleiten läßt, einen Wohlklang gewährt, oder doch wenigstens sich als solcher rechtfertigt, nämlich dadurch, daß er durch seinen Eindruck das Gefühl zu der Be-

gehrlichkeit nach einem bestimmten Wohlklange hinführt, ist als Akkord, unter dem ein Wohlklang in der einen oder der anderen Beziehung durchaus verstanden werden muß, im Harmoniesystem nicht zulässig, denn er ist außer der Regel und Ordnung. Ein Musikstück besteht daher in seinem harmonischen Bau auch nur aus Akkorden, die einen Wohlklang ganz unbedingt aus sich gewähren, und nimmt diejenigen Akkorde, welche den Wohlklang nur bedingungsweise gewähren, nur als die Vorhalte jener Akkorde in sich auf. Alle anderen Töne, welche auf der ersten Art der Akkorde, entweder einzeln oder in Verbindung erklingen, haben in der Melodie ihren Ursprung, und gehen der Harmonie nichts an; sondern werden zu dieser als durchgehend, das heißt, als nicht harmonirend betrachtet. Den Tonsetzer, der nicht fühlt, wie er Melodie und Harmonie, seinem beabsichtigten Gegenstande gemäß, verbinden muß, den werden alle Regeln und Bestimmungen auch nicht dazu führen.

Die Materie seiner Kunst, wie sie sich in dem Wesen derselben naturgemäß offenbart, muß er genau kennen und sie zu handhaben wissen, und solches muß er lernen und üben, und zwar aus den Musterwerken eines Händel, Haydn, Mozart u. a. Wie er darauf aber selbst Kunstwerke gestaltet, das hängt von höheren Eingebungen ab, die der Mensch sich nicht aneignen kann, sondern die ihm die Natur eigenthümlich verleihen muß.

Ist gleich jeder Akkord an und für sich ein Wohlklang, so erzeugt sich doch bei der Aufeinanderfolge mehrerer Akkorde, ein Uebelklang. Dieser Uebelklang entsteht dann, wenn diese Akkorde in gleicher Form der

Notenstufen aufeinander folgen. Diese Formen zu versetzen und dadurch den bezeichneten Uebelklang zu vermeiden, ist allein das Geschäft des sogenannten reinen Satzes.

Dieser reine Satz kann weder streng noch frei seyn, sondern muß jedem Werke der Musik, wenn es als Kunstwerk betrachtet werden soll, beiwohnen.

In entfernter Beziehung, können zu dem Geschäfte des reinen Satzes, auch die Auflösung der unentschiedenen Akkorde, und die Ausweichungen und Uebergänge gezählt werden.

Die Ausweichungen und Uebergänge sind in den bisherigen Lehrbüchern der Harmonie oder Tonsetzkunst entweder gar nicht, oder doch nicht gehörig von einander unterschieden worden, obwohl der Sprachgebrauch im gemeinen Leben, zwischen Ausweichung und Uebergang, einen ganz bestimmten Unterschied macht.

Die Ausweichung kann in Perioden, und zwar mehreremale statt finden; der Uebergang aber nur bei der Beendigung des Perioden, und muß mit gewissen harmonischen Formen vollbracht werden. Wie die Ausweichung und der Uebergang in dem Musikstücke statt finden kann, ist in dem betreffenden Artikel erklärt worden; wie denn überhaupt alles, was auf die Tonsetzkunst Bezug hat, in der fünften Abtheilung dieses Werkes begriffen ist. Diese Abtheilung zerfällt in folgende Artikel: Tonsetzkunst; Verbindung der Melodie mit der Harmonie; Eintheilung und Führung der Stimmen; Form der Musikwerke und Musikstücke; Styl; Ausweichungen und Uebergänge.

Die sechste Abtheilung dieses Werkes enthält dasjenige, was zwar mit zur Tonsetzkunst gehört, welches aber doch besser von ihr gesondert, erklärt wird, indem es eigentlich rein zur Aesthetik der Musik gehört, und in der allgemeinen Aesthetik überhaupt enthalten ist.

Sie, diese Abtheilung, enthält die Artikel: Ausdruck; Instrumentirung; Musikalische Malerei.

Somit wäre denn im Allgemeinen angedeutet was diese Theorie enthält, nach welchen Grundsätzen die Gegenstände in ihr behandelt werden; und in welcher Form sie im Ganzen besteht. Sie soll und kann kein eigentliches Lehrbuch für die verschiedenen Gegenstände, welche in ihr abgehandelt werden, seyn; sondern sie will nur die Grundsätze dieser Kunst im Allgemeinen und für jeden Gegenstand derselben, im Besonderen darthun. Den Lehrbüchern aber, welche die verschiedenen Gegenstände, jeden einzeln für sich, erklären und erörtern wollen, steht es zu, die Grundsätze derselben weitläuftig und genau zu betrachten und auseinander zu setzen. Nach der Meinung des Bearbeiters dieser Theorie zerfällt dieselbe, in Bezug auf den Unterricht, in zwei Theile.

Der erste dieser Theile begreift die ersten drei Abtheilungen in sich, als: Tonleiter; Tonsystem; Harmoniesystem. Der zweite aber die folgenden drei Abtheilungen als; Melodie; Tonsetzkunst; Ausdruck.

Der erste Theil gehört für den eigentlichen Elementarunterricht, und muß so bearbeitet werden, daß er sowohl für Schulen, überhaupt für jeden öffentlichen, wie für den Privat-Musikunterricht anwendbar ist.

Der zweite Theil muß, wenn gleich auch als Elementarunterricht betrachtet, für den höheren Unterricht ausgearbeitet werden, und ist zunächst für diejenigen, welche nicht bei dem Gesange, oder dem Instrumentenspiel allein wollen stehen bleiben.

Was den ersten Theil betrifft, so wird der Bearbeiter dieser Theorie, denselben dem angedeuteten Zwecke gemäß, in nächster Zeit herausgeben. Ob, und wenn der zweite Theil, dem hier angedeuteten Zwecke gemäß, nach seiner Bearbeitung erscheinen wird, ist ihm jetzt zu bestimmen unmöglich, da es sein nächstes Anliegen ist, die von ihm beabsichtigte Normalmusikschule ins Werk zu richten.

Welche Richtung diese Normalmusikschule nehmen und welchen Zweck sie zu erreichen suchen will, hat der Bearbeiter dieser Theorie, in dem von ihm zum Besten dieser Anstalt herausgegebenen Werkchen: Ueber die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht, bereits ausgesprochen. Dieses Werk ist überhaupt als der Vorgänger dieser Theorie zu betrachten.

die durch dieses Verfahren hervorgebracht werden, dadurch zu einer unumstößlichen Wahrheit bringen, wenn sie im Raume dargestellt und sonach von dem Gehöre und dem Gesichte zugleich beurtheilt werden. Das Mittel, diese Verhältnisse im Raume darzustellen, wird in einer gespannten klingenden Saite gefunden.

Wenn der Klang einer gespannten Saite als Grundton einer Tonleiter genommen wird, so kann die ganze Tonfolge dieser Tonleiter aufsteigend durch die allmählige Verkürzung der Saite nach dem Gehöre, auf dieser festgestellt werden. Wird dieses Verfahren auf allen Saiten des Violoncells und auf der tiefsten und höchsten der Violine angewandt, und dabei die G Saite der Violine in F gestimmt, so ergeben sich durch die sechs Tonleitern als: C, G, D, A, F, E, die auf den sechs Saiten sich aufstellen, alle Töne des Tonsystems.

Die Entwickelung des Tonsystems in der vorigen Abtheilung hat gezeigt, daß solches aus zwölf verschiedenen Tönen besteht, die sich in dem Bereiche einer Octave darstellen lassen, und die also bezeichnet wurden: C Cis D Dis E F Fis G Gis A B H C.

So wie es möglich ist auf jedem Tone einer Tonleiter, eine Tonleiter zu gestalten, so muß es auch möglich seyn, auf jedem andern Tone des Tonsystems eine eigne Tonleiter zu gestalten, da jeder Ton desselben der Ton einer Tonleiter ist. Diesem nach giebt es also zwölf verschiedene Tonleitern. Daß diese Tonleitern aber nur aus den zwölf Tönen, und deren Octaven, welche das Tonsystem enthält, bestehen können, ist bei der Entwickelung des Tonsystems in der vorigen Abtheilung dadurch bewiesen worden, daß das Tonsystem sich in denjenigen Tönen erschöpft, welche die auf den acht Tönen einer Tonleiter sich gestaltenden Tonleitern erzeugen.

Die Darstellung der Töne einer Tonleiter und auch des Tonsystems auf einer gespannten klingenden Saite nach räumlichen Verhältnissen, wird am zweckmäßigsten mit einem Klangmesser bewirkt.

Der Klangmesser ist für die Darstellung der Tonverhältniße am besten eingerichtet, wenn er dreizehn-

Saiten von verschiedener Stärke hat, durch welche ein Umfang von sieben Octaven zu erreichen ist.

Die Saiten müssen alle von gleicher Länge seyn, und eine Maaßtafel, die in $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ u. s. w. nach Maaßgabe der Länge der Saite getheilt ist, unter sich haben.

Die stärkste dieser Saiten, als welche den tiefsten Ton geben kann, wird in den Ton C gestimmt. (Obwohl es gleichgültig ist, welchen Klang die erste Saite giebt, so ist es doch zu Folge des Notensystems gebräuchlich, die Normal-Tonleiter stets mit den Buchstaben C D E F G A H C zu bezeichnen, und damit auch den Begriff zu verbinden, daß nach der gewöhnlichen Stimmung eine solche Tonleiter auch die Töne enthält welche im Allgemeinen in der Musik mit diesen Buchstaben bezeichnet werden.)

Auf diesem so beschriebenen Klangmesser werden die räumlichen Verhältnisse der Tonleiter und des Tonsystems nach dem bloßen Gehöre auf folgende Art gefunden. Die erste Saite giebt, wie vorher bemerkt, den Ton C. Auf dieser Saite werden die Töne dieser Tonleiter aufsteigend nach dem Gehöre durch die Verkürzung der Saite, dargestellt, und die Punkte, allwo sich jeder Ton festgestellt, auf der unter der Saite liegenden Maaßtafel, genau bezeichnet.

Sodann wird die folgende Saite in den Ton G gestimmt, und zwar nach dem Punkte, nach welchem sich auf der vorigen Saite der Ton G feststellte, und der auf der Maaßtafel angezeigt wurde. Auf dem so festgestellten Tone G, als der zweiten Saite, wird abermals, gleich wie auf der ersten Saite, eine Tonleiter gebildet, und die Punkte auf der Maaßtafel bemerkt, wo sich die Töne feststellen. Bei dieser letzten Feststellung der Punkte, muß sich unfehlbar ergeben, wenn der Klangmesser und die Saiten im guten Zustande, und das Geschäft selbst mir Vorsicht und Pünktlichkeit vollbracht worden, daß sie mit den Punkten der ersten Saite gleichlaufend und sich sonach die Verhältnisse gleich geblieben sind.

Wird das Verfahren, welches auf der ersten und zweiten Saite angewandt wurde, auf den folgenden eilf Saiten fortgesetzt, so erzeugen sich zwölf verschiedene Tonleitern, welche sämmtliche Töne des Tonsystems in sich enthalten, wie auch ein gleichmäßiges Verhältniß auf der Maaßtafel des Klangmessers einnehmen.

Diese zwölf Tonleitern, werden nach der in der Musik üblichen Benennung der Töne, also bezeichnet:

C	D	E	F	G	A	H	C.
G	A	H	C	D	E	Fis	G.
D	E	Fis	G	A	H	Cis	D.
A	H	Cis	D	E	Fis	Gis	A.
E	Fis	Gis	A	H	Cis	Dis	E.
H	Cis	Dis	E	Fis	Gis	Ais	H.
Fis	Gis	Ais	H	Cis	Dis	Eis	Fis.
Des	Es	F	Ges	As	B	C	Des.
As	B	C	Des	Es	F	G	As.
Es	F	G	As	B	C	D	Es.
B	C	D	Es	F	G	A	B.
F	G	A	B	C	D	E	F.

Wenn gleich, wie vorher dargethan, das Tonsystem aus zwölf verschiedenen Tönen besteht, und demnach die vorstehenden Tonleitern nur diese Töne und mehrere ihrer Octaven enthalten können, so ergiebt sich bei näherer Beobachtung der Töne dieser Tonleitern, daß gleiche, und also auch gleichbenannte Töne, wenn sie von verschiedenen Verhältnissen bestimmt werden, nicht in dem reinen und unfehlbaren Klange von dem Gehöre empfunden werden, die der Einklang und die Octave erzeugt.

Diese Abweichungen von der Reinheit des Einklanges und der Octave, werden am größten gefunden, bei den Septimen und den Quarten.

Um diese Abweichungen der Septime und der Quarte recht genau wahrzunehmen, müssen beide mit einem dritten gleichen Tone verglichen werden. Vergleicht man

die Septime der Tonleiter von C, H, und die Quarte der Tonleiter von Fis, H; mit dem Grundtone der Tonleiter H, H, so wird deutlich wahrgenommen, daß die Septime H über dem Grundtone H, und die Quarte H, unter dem Grundtone H, schweben, und so nach die Bedingung des Einklanges und der Octave, unter diesen drei gleichen Tönen verletzt ist.

Bei der ferneren Vergleichung der Töne dieser Tonleitern, ergiebt sich, daß bei den Septimen und Terzen, gleichfalls Abweichungen statt finden, jedoch in geringerem Grade, als zwischen den Septimen und Quarten.

Wenn die Septime H, in der Tonleiter von C, mit der Terze H in der Tonleiter von G, verglichen wird, so wird wahrgenommen, daß die Septime H von beiden die höhere ist. Werden diese Beiden mit dem Grundtone H, der Tonleiter von H, verglichen, so ergiebt sich, daß dieser Grundton von den drei Tönen der tiefste ist, und sonach die Terze H der Tonleiter G, zwischen dem Grundtone H, und der Septime H, schwebt.

Diese Verschiedenheit der gleichen Töne wird erhärtet, wenn sie gegen ihren Grundton verglichen werden. Wird z. B. der Ton G, wie er sich als Quinte auf der Saite C giebt, zum Grundtone einer Tonleiter bestimmt, und zu diesem Tone der Ton H wie er sich nach dem Maaße auf der Saite C erzeigt, genommen, so wird gefunden daß diese Terze G H, größer ist, als die Terze G H, welche sich auf dem Grundtone der Tonleiter G, nach dem Maaße der Terze C E, auf der C Saite, giebt.

Eine dritte Verschiedenheit der Terze wird gefunden, wenn die Terze G H, wie sie sich in der Tonleiter D giebt, auf den vorigen Grundton G genau nach dem Maaße genommen wird. Bei diesem Verfahren, der Vergleichung der Töne gegen den Grundton, muß nicht allein höchst genau zu Werke gegangen werden, sondern, um das Resultat klar und deutlich zu haben, müssen nach dem Tone G, wie er sich als Quinte auf der Saite C erzeugt, drei Saiten auf dem

Klangmesser gestimmt werden, welche die Grundtöne zu den drei Terzen geben. Auf der ersten Saite G, wird die Terze G H, nach dem Maaße der Terze C E der Tonleiter C genommen; auf der zweiten Seite G wird die Terze G H, wie sie sich in der Tonleiter C giebt, und endlich auf der dritten Saite G, wird die Terze G H, wie sie sich in der Tonleiter D giebt, genau so gestimmt, wie sie sich in den beiden genannten Tonleitern, nach dem Maaße des Klangmessers geben.

So können dann die drei möglichen Verschiedenheiten der Terze zugleich übersehen, und gehört werden.

Aus diesen Vergleichungen folgt also, daß diese, und alle ähnlichen gleichen Töne, die eine Verschiedenheit untereinander haben, nicht einer des anderen Stellvertreter seyn können, sondern nur an der ihnen eigenthümlichen Stelle bleiben müssen.

Bei der genauen Erwägung dieser erklärten offenbaren Abweichungen gleicher Töne, ergiebt sich, daß der Grund zu diesen Abweichungen nur allein in dem Wesen des Leitetons liegt, welches in dem Streben nach dem nächstgelegenen Tone aufwärts, besteht. Dieses Streben offenbart sich auch bei der ersten Terze jeder Tonleiter jedoch in einem geringeren Grade wie bei den Leitetönen.

Die Septimen als Leitetöne, streben stets nach der Octave, und müssen zu ihr heran, indem das Gehör die Verletzung der Octave durchaus nicht zuläßt, weil sie die Tonleiter schließt, und der Grundton stets dem Gehöre gegenwärtig ist.

Der ersten Terze einer Tonleiter ist das Wesen des Leitetons darum in geringerem Grade eigen, weil sie keine Octave zu erreichen hat, auch dem Gehöre die Quarte nicht als Grundton vorschwebt, wie das bei der Septime zur Erreichung der Octave, der Fall ist. Diesem zu Folge, ist also in der Tonleiter von C die Terze, welche sich von dem fünften zum siebenten Tone bildet, G H, größer, als die Terze, welche sich vom Grundtone bis zum dritten Tone bildet, C E. Ist

gleich die Verschiedenheit der Größen dieser Terzen kurz vorher bewiesen, wie wohl in anderer Beziehung, so wird es hier doch für nöthig erachtet, um das Wesen des Leitetons zu begründen, sie nochmals in dieser Beziehung anzuführen.

Die verschiedene Größe dieser Terzen wird bewiesen, wenn man den Ton G von der genannten Terze G H zum Grundtone nimmt, und nach ihm eine eigene Saite auf dem Klangmesser stimmt, darauf aber auf dieser Saite G, den Ton H genau nach dem gleichen Tone H stimmt, wie er sich in der Tonleiter von C giebt. Hiernach ergiebt es sich denn, daß auf der Maaßtafel des Klangmessers die Terze G H ein größeres Maaß hat, als die Terze C E.

Wird nach diesen Tönen, wie sie sich hier beispielsweise in der Tonleiter von C geben, eine andere Tonleiter genau gestimmt, etwa die von G, so ist die Terze G H, zu groß, und dagegen die Terze H D, zu klein.

Der Beweis über die Terze H D, wird in der Art, wie vorhin über die Terze G H, geführt, und zwar wird sie dabei mit der Terze E G, in der Tonleiter von C, verglichen, weil diese mit ihr eine gleiche Stellung in der Tonleiter einnimmt.

Werden diese verschiedenen Verhältnisse gleicher Töne, besonders die der Terzen, nicht in ihrem Ursprunge erkannt und nicht eingesehen, daß sie sich an verschiedenen Stellen der Tonleiter, auch verschieden im Verhältniß geben, sondern alle für jede Stelle gleich brauchbar gehalten, und diesem zu Folge endlich in alle Tonleitern übertragen, so ist es natürlich, daß sowohl die Töne dieser wie die des Tonsystems ganz andere Verhältnisse bekommen, als sie der Tonsinn in den vorhin aufgestellten Tonleitern gab. Hieraus folgt denn aber auch, daß die Tonleitern alle, auf dem Klangmesser nicht wie vorhin in einem gleichmäßigen räumlichen Verhältnisse sich darstellen, sondern daß jede Tonleiter ihre eigenen Verhältnisse für sich bildet.

Diese so gestellten Tonverhältnisse sind es, welche die Theoretiker zu der so genannten Temperirung des Tonsystems bewogen, und nachdem sie diese nach ihrer Meinung möglichst gut zu Stande gebracht hatten, leiteten sie aus den noch bestehenden Ueberresten dieser Tonverhältnisse die Charakteristik der Tonarten her. Durch solches Beginnen schufen sie sich eine Klippe, die sie nie mehr umschiffen konnten, sondern an der sie stets strandeten.

Nach diesen so dargestellten Tonleitern auf allen Tönen des Tonsystems, und der Vergleichung der gleichen Töne dieser Tonleitern, wäre zu untersuchen, wie sich die Tonverhältnisse derselben, bei der Ausführung des Musikstücke, und zwar zunächst für die Melodie derselben, bewähren.

Um diese Untersuchung mit der möglichsten Genauigkeit vollführen zu können, ist es nöthig, die Töne einer Tonleiter, auf einem Instrumente in der Art aufzustellen, daß sie eine geläufige Handhabung zulassen.

Diese Forderung befriedigen die Blase-Instrumente, und unter diesen zuerst die Flöten und die Clarinetten.

Die zuerst erfundenen Instrumente, durch die sich gleich der menschlichen Stimme eine Empfindung in Tönen ausdrücken läßt, sind unbezweifelt die Blase-Instrumente, und unter diesen die Flöte und die Clarinette. Das Waldhorn und die Trompete sind ganz gewiß auf einem anderen Wege erfunden worden, als die Flöte und Clarinette, und zuerst höchst wahrscheinlich zu bloßen Signalen und zum kriegerischen Gebrauche angewandt, späterhin aber in die kunstgemäße Musik aufgenommen worden.

Auf einer gewöhnlichen Flöte oder Clarinette, sind die Töne der Tonleiter nach denselben Verhältnissen, wie sie sich vorhin auf dem Klangmesser gestalteten, wenn allda die Tonleiter nach dem Gehöre gebildet wird, festgestellt. Eine solche Flöte oder Clarinette wird daher nach der Tonleiter, für welche sie eingerichtet ist, auch benennt, als C-Clarinette, D-Clarinette u. s. w. ferner D-

Flöte, F-Flöte, Es-Flöte u. s. w. Da aber, der Erfahrung gemäß, jede Empfindung, wenn sie zu ihrer Darstellung mehr denn den Bereich einer Tonleiter und deren Octaven, nöthig macht, zunächst sich in den Tonleitern bewegt, die sich auf der Quinte, oder Quarte, oder der Sexte der ersten Tonleiter bilden lassen, so sind in diese Instrumente die Töne, welche diese Tonleitern außer den Tönen der ersten Tonleiter noch nöthig machen, hinein gebracht. Daher, und um die Melodien, welche auf diesen Instrumenten vorgetragen werden dürften, hinsichts der Töne welche darin vorkommen könnten, nicht zu beschränken, sind endlich alle Töne des Tonsystems in dem Bereich einer Octave in diese Instrumente hinein gebracht.

Diese Einrichtung ist aber nur nach den Erfordernissen der vorhin benannten Tonleitern, wie sich solche auf dem Klangmesser darstellten, vollbracht; wie dieses dadurch erwiesen wird, daß ein solches Instrument dennoch nicht für alle Tonleitern zu gebrauchen ist. In neuerer Zeit hat man, um diese Instrumente für alle Tonleitern brauchbar zu machen, neben jener Einrichtung, noch besondere Vorrichtungen getroffen, welche aber nicht hierher, sondern in die Theorie dieser Instrumente zur weiteren Auseinandersetzung, gehören.

Um die beschriebenen Einrichtungen der Töne auf den gewöhnlichen Flöten und Clarinetten besser einzusehen, kann eine C-Clarinette als Muster genommen werden. Diese ist zunächst für die Tonleiter von C, dann für die Tonleiter der Quinte G, und für die Tonleiter der Quarte F, brauchbar. Die Töne des Tonsystems, welche diese Tonleitern nicht enthalten als: Cis, Dis, Gis, sind, — der erste und der dritte, gemäß dem vorher berührten Streben des Leitetons der zweite aber, gemäß dem ebenfalls dort angeführten Streben der Quarte, in die C-Clarinette eingerichtet.

Diese Einrichtung findet in der Regel bei allen Clarinetten statt, und dieser zu Folge wird gefunden: daß der Ton Dis als Es brauchbar, als Dis aber zu tief ist; der Ton Cis als solcher brauchbar, als Des aber zu hoch ist; der Ton B als solcher brauchbar,

als Ais aber zu tief ist; der Ton Fis als Leiteton ganz brauchbar, dagegen aber als Terze zu D; und als Ges, zu hoch ist; und endlich der Ton Gis als As zu hoch, als Leiteton aber fast zu tief ist. Bei den gewöhnlichen Flöten wird der Ton, welcher als Dis vorkommt als solcher zu tief, als Es aber brauchbar gefunden.

Wenn diese hier beschriebene Einrichtungen, deren Regel für alle Clarinetten und Flöten gleich ist, nicht immer gleich bei ihnen angetroffen werden, so liegt das theils in dem Bau des Instrumentes selbst, theils aber auch darin, wie man die Töne durchs Blasen dem Instrumente eingeprägt hat.

Doch betrifft diese Bemerkung nur die Töne Cis, Dis, Gis, alle andere müssen stets den drei Tonleitern, die sich, wie vorhin gezeigt, auf diesen Instrumenten ausdrücken lassen, gemäß seyn, und zwar so, wie sie sich nach dem Gehöre auf dem Klangmesser darstellen.

Somit wäre denn durch die bis hieher geführte Darstellung der Tonverhältnisse bewiesen, daß der Tonsinn auf jedem angenommenen Grundtone eine Tonleiter nach denjenigen Gesetzen entwickelt, welche das Gefühl, wenn es eine Empfindung durch Töne ausdrückt, erzeugt. Werden nach diesen Gesetzen Tonleitern auf allen Tönen des Tonsystems nach dem Gehör gebildet, wie das vorher auf dem Klangmesser geschehen, so ergiebt sich, daß gleiche Töne, welche nach den verschiedenen Verhältnissen sich in diesen Tonleitern entwickeln, nicht in der unfehlbaren Reinheit der Octave und des Einklanges erscheinen, sondern untereinander darin merklich abweichen. Diese Abweichungen der Töne von einander werden aber an den ihnen eigenen Stellen in der Tonleiter von dem Gehöre bei der Ausführung einer Melodie als ganz richtig gefunden, wie solches durch die Darstellung der Flöten und Clarinetten bewiesen wurde, welchen Beweisen die stete Erfahrung zur Seite geht.

Dieser Richtigkeit treten aber die Tonverhältnisse, wie sie die Orgeln, Klaviere, und alle die Saiteninstrumente, die für jeden Ton eine eigene Pfeife, Saite;

oder d. g. haben, ganz bestimmt entgegen; denn diese Instrumente haben die gleichen Töne alle gleich, und lassen ihrer Einrichtung nach, eine Wandelbarkeit dieser Töne durchaus nicht zu; und dennoch wird bei der Ausführung der Tonstücke auf diesen Instrumenten, kein Uebelstand der Tonverhältnisse wahrgenommen.

So wie zur Feststellung der Tonverhältnisse des Tonsystems für die Melodie ein Blase-Instrument nöthig befunden werden möchte, so wird zur Feststellung der Tonverhältnisse des Tonsystems für die Harmonie, ein solches Saiten-Instrument nöthig, wo jeder Ton seine eigene Saite hat.

Die Bedingung welche die Harmonie für die Tonverhältnisse macht, wenn die Töne zu Akkorden verbunden werden, muß, bei den Instrumenten, auf denen die Gesetze der Harmonie gefunden und erläutert werden können, zuerst erfüllt seyn, ehe die Erklärung der Harmonie von statten gehen kann.

Diese Bedingung ist, daß das Instrument in den Tonverhältnissen, wie sie die Harmonie bedingt, erst rein gestimmt werde.

Diese für die Harmonie geeigneten Tonverhältnisse können nicht gleich denjenigen, welche sich in der Tonfolge einer Tonleiter offenbaren, entwickelt werden, sondern bedürfen eigner Vorrichtungen, und bilden sonach einen besonderen Abschnitt der hier die kunstgemäße Erklärung der Tonverhältnisse genannt wird.

Tonverhältnisse, kunstgemäße.

Das Gehör nimmt bei den Tönen, welche nach einander erklingen, die Reinheit der Tonverhältnisse nicht so genau wahr, als bei den Tönen, welche mit einander erklingen, und daher findet dasselbe bei der Melodie diejenigen Tonverhältnisse ganz richtig und gut, welche es bei der Harmonie verwerflich findet.

Wenn auf einer Flöte oder Clarinette der Grundton einer Tonleiter, und darauf seine Quinte angegeben wird, so kann das Gehör nicht ganz bestimmt die Reinheit dieser Quinte wahrnehmen, wohl aber kann es das, wenn der Grundton und die Quinte zugleich erklingen. Dasselbe gilt von der Quarte, auch von der Octave, und dem Einklange. Bei der Terze, und der Sexte ist, wenn sie nach einander erklingen die Reinheit der Tonverhältnisse noch weniger genau wahrzunehmen, als bei der Quinte, der Quarte, der Octave und dem Einklange. Ja selbst wenn sie zugleich erklingen, sind die Tonverhältnisse nicht so in ihrer Reinheit zu vernehmen, als bei den Vorigen. Bei der Secunde und der Septime sind die Tonverhältnisse, sowohl wenn sie zugleich als wenn sie nacheinander erklingen, durchaus nicht genau wahrzunehmen.

Die Nothwendigkeit, daß die Töne welche zugleich erklingen, in einem bestimmten und nicht in dem vorhin aufgestellten wandelbaren Tonverhältnisse zu einander stehen müssen, ergiebt sich, wenn ein Saiteninstrument, wo jeder Ton des Tonsystems eine eigene Saite hat, wie das Klavier, in seinen Tonverhältnissen rein gestimmt werden soll. Wird ein solches Instrument nach einer Flöte, Ton für Ton ganz rein gestimmt, so ist es auch nur gleich der Flöte für die Melodie zu gebrauchen, wird es aber in diesem Zustande für die Harmonie gebraucht, so findet sich, das die Tonverhältnisse nicht richtig sind.

Werden die Töne der Tonleiter auf einem so gestimmten Klavier in dem Verhältnisse der Secunde, der Terze, u. s. w. gleichzeitig erklingend, verglichen, so findet sich bei dieser Vergleichung, daß die Octave in ihrem reinsten Verhältnisse von dem Gehöre vernommen, und die geringste Abweichung von dieser Reinheit von demselben sogleich empfunden wird.

Bei der Vergleichung der Septime nach voriger Art wird gefunden, daß das Gehör die Reinheit derselben nicht vernehmen, und sonach auch nicht bestimmen kann.

Die Reinheit bei der Vergleichung der Sexte nach voriger Art, nimmt das Gehör zwar ganz gut wahr, doch ist ihm eine geringe Abweichung davon nicht nur gar nicht zuwider, sondern es hält in vielen Fällen diese Abweichung für die rechte Reinheit selbst. Bei der Vergleichung der Quarte ist das Gehör in demselben Falle, wie bei der Octave.

Die Quarte wird bei der Vergleichung nächst der Octave und Quinte am reinsten vom Gehör vernommen; wird sie aber eine Octave zurückgesetzt, in welchem Falle sie als Quinte erscheint, so vernimmt das Gehör ihre Reinheit, gleich der Quinte. Bei der Vergleichung der Terze befindet sich das Gehör in demselben Falle, wie bei der Sexte, und endlich bei der Vergleichung der Secunde, in demselben Falle, wie bei der Septime.

Wenn nun bei dieser Vergleichung gefunden wurde, daß die Octave und die Quinte in der höchsten Reinheit von dem Gehöre vernommen wird, und die geringste Abweichung von dieser Reinheit dasselbe gleich empfindet: so war es natürlich, daß man ein Klavier nach zugleich erklingenden Quinten und Octaven stimmte, und dadurch auch eine völlige Reinheit der Tonverhältnisse erhielt. Diese klare Ueberzeugung, welche der angeborne Tonsinn für die Reinheit der Tonverhältnisse in der Quinte und Octave empfindet, wurde dadurch zu seiner mathematischen Begründung gebracht, als gefunden ward, daß die Hälfte einer gespannten klingenden Saite die erste höhere Octave des Tones giebt, den die ganze Saite klingt.

Wird eine gespannte klingende Saite c c, in zwei gleiche Theile geschieden, c d, d c; so giebt jeder dieser Theile die erste höhere Octave des Tones, welchen die ganze Saite klingt. Wird jede dieser Hälften abermals in zwei gleiche Theile, und sonach das Ganze in vier gleiche Theile geschiede c e, e d, d e, e c, so giebt jedes dieser Viertheile die erste höhere Octave der halben, und die zweite höhere Octave der ganzen Saite.

Es war nun natürlich daß bei einer so in vier Theile getheilten Saite versucht wurde, welche Töne

sich ergeben, wenn drei Viertheile davon erklingen. Hiedurch wurde gefunden, daß drei solcher Viertheile, als: e d, d e, e c, die obere Quarte von dem Tone geben, welchen die ganze Saite c c, giebt. Angenommen, die ganze Saite klingt den Ton C, so geben drei Viertheile davon den Ton F. Ferner wurde gefunden, daß zwei Drittheile einer Saite die obere Quinte derselben geben. Denn d e, e c, sind zwei Drittheile von dem Theile der Saite welcher den Ton F klingt, und diese geben den Ton C, der die obere Quinte von dem vorigen Tone F, wie auch zugleich die erste höhere Octave der ganzen Saite c c, ist.

c e d e c

Demnach ist es also möglich, die Tonverhältnisse im Raume darzustellen, und die Sätze, nach welchen diese Darstellung geschieht, mathematisch zu begründen.

Bei der Darstellung der Tonverhältnisse durch das Maaß, muß das Gehör und das Gesicht über die Richtigkeit des Verhältnisses, einig seyn.

Diese Uebereinstimmung des Gehöres und des Gesichtes, kann aber nur denn ganz statt finden, wenn durch das Maaß solche Tonverhältnisse aufgestellt werden, welche nicht nur von dem Gesichte ganz genau erkannt, sondern auch von dem Gehöre in ihrer ganzen Reinheit können aufgefaßt werden. Kann das Tonverhältniß nicht in seiner höchsten Reinheit von dem Gehöre empfunden werden, so läßt sich auch das Maaß dafür nicht mit der größten Genauigkeit geben.

Diesem zu Folge müssen daher die Tonverhältnisse, welche nicht in ihrer höchsten Reinheit vernommen, und also auch nicht in völlig richtigem Maaße dargestellt werden können, durch diejenigen Tonverhältnisse entwickelt werden welche in ihrer höchsten Reinheit vernommen, und in dem genauesten Maaße dargestellt werden können.

Diesem, und der vorigen Vergleichung der Töne der Tonleiter in dem Verhältniß der Secunde, Terze u. s. w. zu Folge, kann nur die Quinte und die Oc-

tave von dem Gehöre in der höchsten Reinheit empfunden werden, für welche demnach also auch ein ganz richtiges Maaß zu bestimmen möglich ist. Wenn nun die Tonverhältnisse, für welche das Maaß, den hier aufgestellten Gründen nach, nicht genau angegeben werden kann, durch diejenigen Tonverhältnisse entwickelt werden müssen, für welche das Maaß genau kann gegeben werden, so muß diese Entwickelung durch die Quinte und die Octave geschehen. Durch das Maaß der Quinte werden die Tonverhältnisse des Tonsystems im Raume dargestellt; und durch die Octave die Töne des Tonsystems, wie sie nach dem Maaß der Quinte sich erzeugen, vervielfältigt. Das Tonsystem wird nach dem Maaße der Quinte in räumlichen Verhältnissen, auf einem Klangmesser in folgender Art dargestellt.

Die erste Saite mag in den Ton C gestimmt seyn, wie wohl es schon früher bemerkt ist, daß es gleichgültig sey, welchen Ton die erste Saite gebe. Hierauf wird die nächstfolgende Saite in denjenigen Ton gestimmt, den $\frac{2}{3}$ der ersten Saite geben, dem Vorigen nach, G. Die folgende Saite wird in denjenigen Ton gestimmt, den $\frac{2}{3}$ der Saite G geben, als D.

Dieses Verfahren wird bis zur dreizehnten Saite fortgesetzt, welche endlich nach unserem Notensystem den Ton His giebt, welcher gleich ist, dem Ton C. Es gestaltet sich also durch dieses quintenmäßige Aufschreiten folgende Tonreihe: C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His.

Da der Ton His, wie gesagt, nach unserem Notensysteme dem Tone C gleich ist, so ist klar, daß wenn von diesem Tone das vorige Verfahren mit aufschreitenden Quinten fortgesetzt wird, sich nur die Octaven von den vorher gefundenen Tönen erzeugen können.

Um diese Tonreihe in den Bereich einer Octave zu bringen, müssen mehrere Saiten in unterwärts liegende Octaven gestimmt werden, wonach sich alsdann folgende Tonreihe gestaltet, als: C, Cis, D, Dis, E, Fis, G, Gis, A, Ais, H, C.

Es versteht sich, zu Folge unseres Notensystems, daß die Benennung der Töne der ersten Tonreihe, Eis und His, hier in der zweiten Tonreihe, unter der Benennung F, C, vorkommen.

Die Tonleiter wird nach dem Maaß der Quinte also dargestellt: die erste Saite des Klangmessers wird in den Ton F gestimmt: darauf die folgende Saite in den Ton, welchen ⅔ der Saite F geben, nämlich C. Dasselbe Verfahren wird noch auf den folgenden fünf Saiten angewandt, und es haben sich alsdann auf den sieben Saiten folgende Töne erzeugt, als: F C G D A E H.

Werden diese Töne in die nöthigen Octaven, und zu dem Tone C seine nächste höhere Octave gestimmt, so gestaltet sich diese Tonreihe, als die Tonleiter von C, folgendermaßen:

C D E F G A H C.

Bei der endlichen Betrachtuug dieser Erklärung der kunstgemäßen Tonverhältnisse, welche deren mathematische Begründung in sich begreift, wird gefunden, erstens: daß, wenn das Tonsystem nach den kunstgemäßen Tonverhältnissen auf einem Klangmesser dargestellt, und solches mit dem eben so aufgestellten Tonsysteme nach naturgemäßen Tonverhältnissen, verglichen wird, daß jeder Ton des Tonsystems nach kunstgemäßen Tonverhältnissen nur mit denjenigen Tönen des Tonsystems nach naturgemäßen Tonverhältnissen, übereinstimmt, welche in diesem Tonsysteme die Grundtöne der Tonleiter bilden, alle anderen Töne aber, welche in der Tonfolge der Tonleiter sich befinden, von einander abweichen; und zweitens; daß bei der Anwendung der kunstgemäßen Tonverhältnisse, z. B. auf dem Klavier, die vorher beregte Forderung der Tonverhältnisse, durch welche die Harmonie besteht, nicht nur erfüllt wird, sondern daß alle Melodien, in welchen Tonleitern sie sich auch bewegen, auf einem so gestimmten Klavier dem Gehör völlig gnügend dargestellt werden können. Hiernach werden also, bei solcher Anwendung der kunstgemäßen Tonverhältnisse und deren Benutzung, bei der Ausführung der Tonstücke auf dem Klavier, diese Ton-

verhältnisse nicht nur eben so genügend von dem Gehör empfunden, wie die naturgemäßen Tonverhältnisse bei der Ausführung einer Melodie, sowohl durch den Gesang, wie durch die Flöte oder Clarinette, nach der Erklärung von den naturgemäßen Tonverhältnissen, sondern es werden bei solcher Ausführung die kunstgemäßen Tonverhältnisse, sogar als die nur allein richtigen anerkannt.

Dieser Widerspruch muß gelöst seyn, wenn der Vortrag der Tonstücke, aus Melodie und Harmonie bestehend, möglich sein soll; und führt zu der Untersuchung, wie sich die naturgemäßen Tonverhältnisse, ihrer Natur nach, bei dem Vortrag der Tonstücke anwenden lassen. Diese Untersuchung soll der Gegenstand des Folgenden seyn.

Tonverhältnisse, angewandte.

Jede kunstgemäße Musik kann nur aus Melodie und Harmonie bestehend gedacht werden, indem eine Melodie, die keine Harmonie zuläßt, unmöglich ist.

Hieraus folgt, daß für die Musik ein Tonsystem bestehen muß, welches sowohl für die Melodie als für die Harmonie, und für beide zugleich, brauchbar ist. Diese Brauchbarkeit des Tonsystems muß nothwendiger Weise darin bestehen, daß durch solche der Vortrag aller und jeder Tonstücke, sowohl blos melodisch, als blos harmonisch, wie auch in Vereinigung von Beiden möglich wird, und zwar für alle Tonleitern welche das Tonsystem zuläßt.

Um diese unerlaßlichen Forderungen des Tonsystems, welche die ausübende Musik durchaus zuerst bedingt, zu erfüllen, muß das Tonsystem in unwandelbaren Verhältnissen bestehen, welche durch das Gehör und Gesicht in der größten Reinheit vernommen und angewandt werden.

Durch diese Darlegung wird die Ueberzeugung gewonnen, daß das wahrhafte Tonsystem für die Musik dasjenige ist, welches sich nach den kunstgemäßen Tonver-

verhältnissen, fest und unwandelbar bestimmt. Diese Feststellung wird durch das Maaß der Quinte bewirkt, wie sich solches in dem Zwei-Drittheile einer gespannten Saite giebt, als demjenigen Tonverhältnisse, welches von allen andern nur allein in seiner höchsten Reinheit von dem Gehöre empfunden wird, wie das bei der Erklärung der kunstgemäßen Tonverhältnisse bewiesen wurde.

Dieses Tonsystem aber wird in der Anwendung, bei der Ausführung der Tonstücke in Absicht auf den Vortrag, von den Sängern, und den Instrumentisten welche die Töne auf den Instrumenten selbst schaffen, bald nach den naturgemäßen, bald nach den kunstgemäßen Tonverhältnissen bewegt.

Die Möglichkeit solcher Anwendung dieses Tonsystems, von denjenigen Vortragenden, welche die Töne schaffen, ist dadurch außer Zweifel, wenn bedacht wird, daß, wie vorher bewiesen worden, sowohl derjenige Grundsatz, nach welchem sich die natürlichen Tonverhältnisse bilden, als auch der, nach welchem die kunstgemäßen sich bestimmen, durch den Tonsinn erzeugt werden, und über Beides das Gehör bei der Ausübung richtet.

Jedoch kann die Anwendung der Töne, wie sie sich nach naturgemäßen Tonverhältnissen geben, nur in den ihnen eigenthümlichen Kreisen statt finden. Diese eigenthümliche Kreise sind diejenigen, welche die Verschiedenheit der natürlichen Tonverhältnisse, bei gleichen Tönen bildet. Der Mittelpunkt eines solchen Kreises ist der Ton, welcher sich nach den kunstgemäßen Tonverhältnissen bestimmt, und den der Vortragende zu erschaffen strebt, den er aber zu Folge des vorhabenden Ausdruckes, bald auf diesen Punkt selbst, bald über, bald unter ihn stellt. Diese Sätze werden in dem Folgenden erklärt werden.

Da das Wesen der naturgemäßen Tonverhältnisse in dem Streben des Leitetons, und das Wesen der kunstgemäßen Tonverhältnisse in dem reinen Verhältnisse der Quinten beruht, beide Wesen aber zuerst, in der Tonleiter, als derjenigen Tonfolge, durch welche eine Empfindung sich ausdrücken kann, sich offenbaren, so

ist es zweckmäßig die Anwendung der Töne nach den beiderseitigen Tonverhältnissen, aus der Tonleiter zu erklären, und diese, bei der Erklärung in eine zweifache Ansicht zu bringen.

Die erste Ansicht betrachtet die Töne der Tonleiter blos als für die Melodie brauchbar, und gestattet daher jedem Tone derselben die Wandelbarkeit im Tonverhältniß, wie solche nach der Erklärung der naturgemäßen Tonverhältnisse möglich ist.

Die zweite Ansicht betrachtet die Töne der Tonleiter sowohl für die Melodie als Harmonie brauchbar, und will daher, daß die Töne derselben nach den kunstgemäßen Verhältnissen angewandt werden.

Nach des Verfassers selbst geschaffenem und, in dem von ihm herausgegebenen Werkchen „Ueber die Musik u. s. w.,“ angewandten Kunstausdruck, bewegt sich die Tonleiter der ersten Ansicht, nach dem melodischen Prinzip; die Tonleiter der zweiten Ansicht, nach dem melodisch-harmonischen Prinzip.

Die Tonleiter dem melodischen Prinzip gemäß, stellt sich dar in einer Clarinette, oder Flöte. Die Tonleiter dem melodisch-harmonischen Prinzip gemäß, stellt sich dar in einem nach Quinten rein gestimmten Klavier.

Die Töne der Tonleiter nach dem natürlichen oder melodischen Prinzipe betrachtet, können sich in der Melodie, wenn solche ohne Harmonie vorgetragen wird, unbedingt, in der Melodie mit der Harmonie verbunden, aber nur bedingt darstellen.

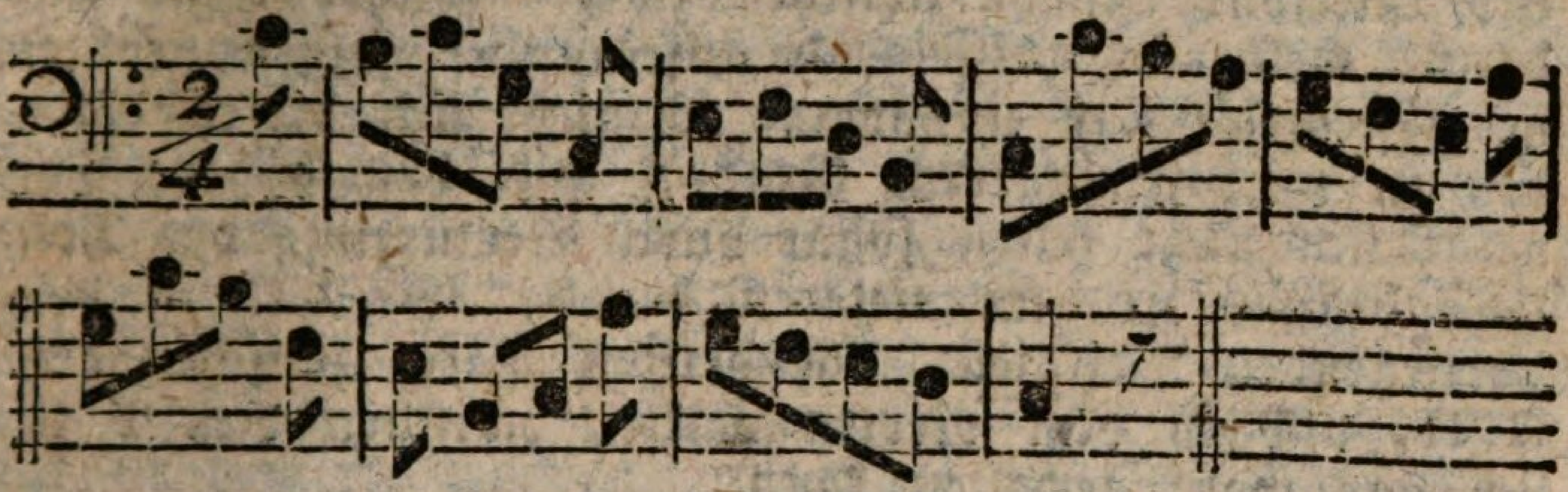
Die Töne der Tonleiter nach dem kunstgemäßen oder melodisch-harmonischen Prinzipe betrachtet, können sich sowohl in der Melodie als in der Harmonie unbedingt darstellen.

Das melodische Prinzip eignet sich diesem zu Folge für den bloßen Vortrag einer Melodie ohne Harmonie.

Das melodisch-harmonische Prinzip aber eignet sich, zu dem Vortrag der Melodie mit der Harmonie.

Hier wäre nun zu erklären, wie die Anwendung der beiden Prinzipe geschieht, wenn der Vortrag und der Ausdruck zugleich möglich seyn soll, und wie sich sonach die beiden Prinzipe im Einzelnen und im Gemeinsamen darstellen können.

Die naturgemäßen Tonverhältnisse, wie sie die Tonleiter, dem melodischen Prinzip gemäß aufsteigend darstellt, werden bei der Ausführung einer Melodie, nicht stets in diesen Verhältnissen ausgeübt, sondern nach dem beabsichtigten Ausdrucke, bald erweitert, bald verengt, wie daß dies folgende Beispiel erläutern soll.



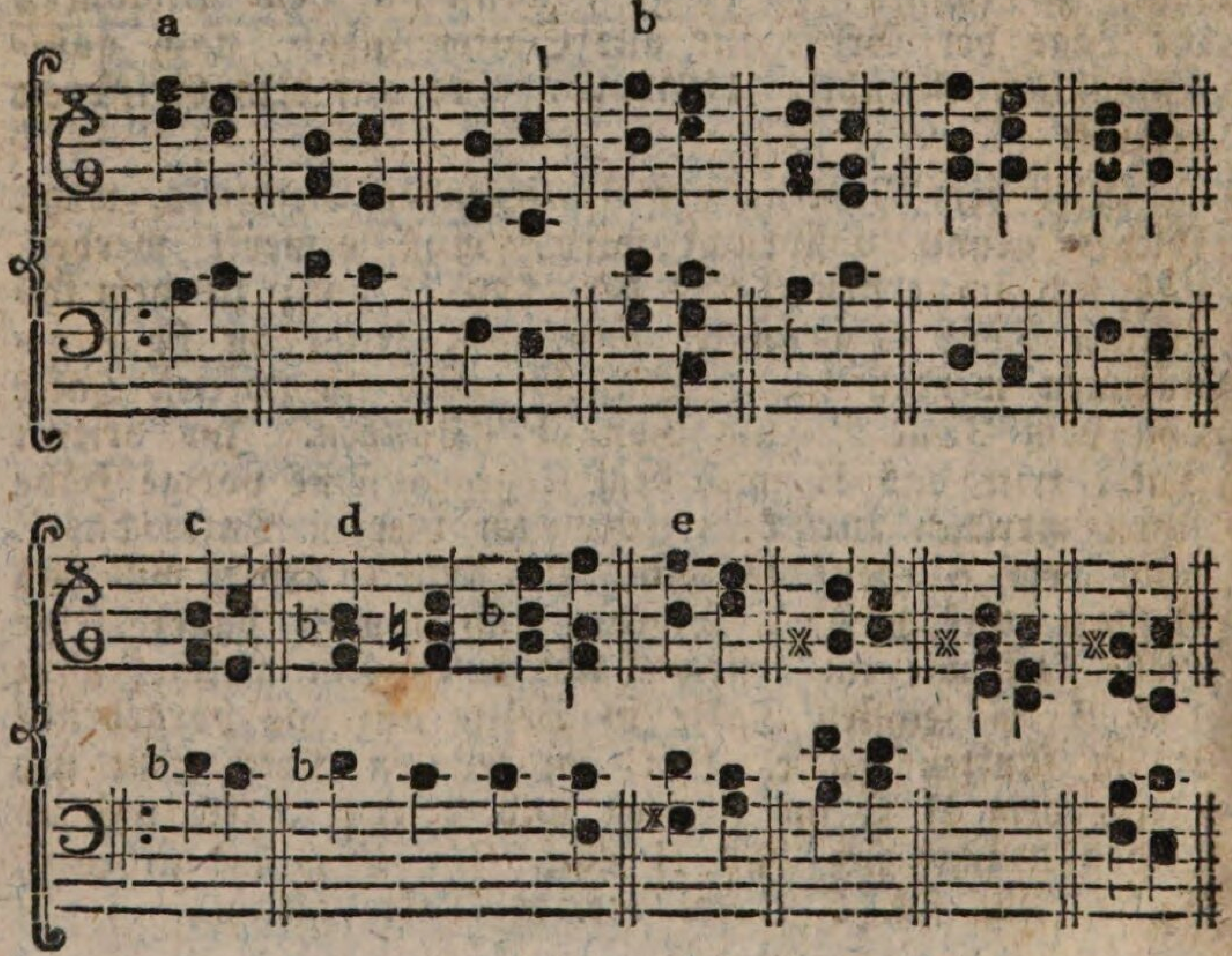
Vorstehendes Beispiel steht deshalb im Baßschlüßel, damit es auf einem Violoncell ausgeübt werden kann, allwo die Abweichungen von den Tonverhältnissen besser bemerkt werden können, weil sich hier die Räume zwischen den Tönen größer gestalten, wie auf einer Violine.

Um die folgenden Bemerkungen mit Klarheit einsehen zu können, ist es gut, wenn auf dem Violoncell die Lage der Griffe für alle Saiten gleich, nach quintenmäßiger Reinheit bestimmt, und auf dem Griffbrett bemerkt ist.

Bei dem Vortrag des vorliegenden Beispiels, wenn solcher genau vollbracht wird, muß bemerkt werden, daß sich im ersten Takte der Ton H ganz zu dem folgenden Tone C drängt, und nicht leicht zu hoch genommen werden kann. Dasselbe wird im zweiten Takte von dem Tone E zum Tone F gefunden. Im dritten Takte tritt das H nach dem C gegen seine vorige Höhe schon merklich zurück, welches im vierten Takte das E nach dem F ebenfalls thut. Im fünften Takte will das H hart auf das C folgen, und nimmt daher seine Höhe fast wie im ersten Takte ein. Ein gleiches thut das E im sechsten Takte in Bezug auf das vorgehende F im fünften Takte. H C im sechsten Takte stellt sich gleich dem H C im zweiten und dritten Takte und in beiden drängt sich das H nach C. F E im siebenten Takte stellt sich F E im vierten Takte gleich.

Dieses Zu- und Abneigen der Töne findet nur zwischen zwei Tönen welche um eine Tonstuffe auseinander stehen statt, und zwar unter solchen, von welchen der tiefere zu dem höheren die Eigenschaft des Leitetons hat, welche Eigenschaft in dem Streben nach oben, zu dem nächst gelegenen Ton besteht. Dieses Streben des Leitetons besteht zwischen zweien solcher Töne nur dann, wenn sie aufsteigend aufeinander folgen; folgen sie absteigend auf einander, so giebt sich dieses Streben in weit geringerem Grade, und der höhere Ton neigt sich nicht selten sogar durch Verkürzung des Tonverhältnisses zu dem tieferen herab, wie das in dem vorliegenden Beispiele, im dritten Takte zwischen dem C H, und in dem vierten Takte, zwischen dem F E, sich gar wohl gestalten kann.

Wenn gleich dieses Zu- und Abneigen der Töne sonach in dem Wesen der Melodie entspringt, so muß es in der Harmonie sich gleichfalls gestalten, indem ein Akkord aus vier besonderen Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie führt, gedacht werden muß.



In dem vorliegenden Beispiele bei dem verminderten Dreiklange a, wird gefunden, daß der Grundton und die Quinte desselben ein Streben zueinander, und wenn sie in dem Verhältniß der Quarte stehen ein Streben von einander haben, welches in dem darauf folgenden Tone seine Befriedigung findet. Dieses Zu- und Abneigen beruht auf denselben Gesetzen, die sich in dem vorigen Beispiele, welches die Zu- und Abneigung der Töne zu einander melodisch betrachtete, offenbarten. Nach diesen Gesetzen bewegen sich dieselben Töne auch in den Verwechselungen dieses Dreiklanges, dem Sexten- und Quartsexten-Akkorde, wie sie hier in dem Beispiele aufeinander folgen. Was bei dem verminderten Dreiklange und dessen Verwechselungen ist bemerkt worden, gilt ganz bei dem Septimenakkorde b und dessen folgenden Verwechselungen, und zwar von demselben Tönen.

In noch höherem Grade gilt bei dem vergrößerten Sextenakkorde c, was von dem verminderten Dreiklange und dessen Sextenakkorde a bemerkt wurde, wozu sich hier noch fügt; daß alle Töne dieses Sextenakkordes nach dem nächstgelegenen Tone, den sie ihrer Natur nach zu erreichen suchen, hinstreben. Ein Gleiches gilt von dem folgenden Quintsextenakkorde d, mit Ausnahme seiner Terze. Der verminderte Septimenakkord e besitzt das Streben der Töne zu einander in höherem Grade als der vorhin erklärte Septimenakkord bei b, und zwar wird dieses durch den erhöheten Grundton herbeigeführt, welcher in dem verminderten Septimenakkorden ganz die Natur des Leitetons hat, und sie wie natürlich bei den Versetzungen dieses Akkordes stets behält.

Nach diesen Beispielen und deren Erklärungen, stellt sich also das melodische Prinzip bei dem Vortrage der Tonstücke, aus Melodie und Harmonie bestehend, überall da dar, wo zwei Töne zugleich erklingen, die nicht die quintenmäßige Reinheit der Tonverhältnisse bedingen.

Das melodisch-harmonische Prinzip aber, stellt sich bei dem Vortrage der Tonstücke aus Melodie und Harmonie bestehend, überall da dar, wo zwei Töne erklingen,

welche die quintenmäßige Reinheit der Tonverhältnisse durchaus bedingen.

Das melodische Prinzip allein waltet dem zu Folge bei allen verminderten Dreiklängen ob, bei deren Versetzungen und den übermäßigen Sextenakkorden.

Das melodisch-harmonische Prinzip dagegen waltet allein bei allen harten und weichen Dreiklängen, und deren Verwechselungen vor.

Die geringe Unstätigkeit der Terzen in diesen Dreiklängen, von denen die große gerne über sich, die kleine aber gerne unter sich strebt, ist hier durchaus nicht wesentlich. Dieses Streben kann zwar zuweilen wesentlich werden, doch dann bewirkt solches die folgende Harmonie, und nicht dieser Dreiklang.

Gemeinsam walten beide Prinzipe in den Septimen- und in den übermäßigen Quintsexten-Akkorden ob.

Dieses gemeinsame Vorherrschen der Prinzipe erklärt sich in dem obigen Beispiele, in dem Septimenakkorde b, und dessen Verwechselungen. Hier steht der Grundton und seine Quinte in einem festen und unbeugsamen Verhältnisse dem melodischen Prinzipe gemäß, und beharrt in diesem selbstständigen Verhältnisse auch in den folgenden Akkorden. Endlich waltet das melodische Prinzip noch bei allen Vor- und Nach-Halten, die nicht harmonirend, sondern durchgehend erscheinen.

Nach diesen besonderen Erklärungen, muß im allgemeinen bemerkt werden, daß das Zu- und Abneigen der Töne dem melodischen Prinzip gemäß, bei dem Vortrag nicht immer gleich ist, sondern sich nach dem, was ausgedrückt werden soll, und wie der Vortragende diesen Ausdruck nach seinem Gefühle bewirkt, gestaltet.

Es ist daher nichts Seltenes, daß bei dem Vortrage eines und desselben Tonstückes, wenn es von verschiedenen Individuen nacheinander vorgetragen wird, der eine Vortragende auf einem anderen Punkte den gleichen Ton festsetzt, als ein zweiter.

Dadurch entsteht eine Wandelbarkeit der naturgemäßen Tonverhältnisse, die nur darin ihre Gränze fin-

det, daß sie nicht über den Punkt hinaus kann, den das Gehör als zu hoch oder zu tief empfindet. Diese Gränze hat in ihrem Bereiche einen Ton als Mittelpunkt, der durch die kunstgemäßen Tonverhältnisse festgestellt wird; und um den sich die ihm gleichen Töne bewegen, wie sie das natürliche Tonverhältniß erzeugt.

Die gleichen Töne, welche das natürliche Tonverhältniß über diesen Mittelpunkt stellt, können sich nur von diesem bis zu demjenigen Punkte, welchen das Gehör als zu hoch empfindet, bewegen.

Die gleichen Töne aber, die das natürliche Verhältniß, unter diesen Mittelpunkt stellt, können sich nur von Diesem bis zu demjenigen Punkte bewegen, den das Gehör als zu tief empfindet.

Da nun nach Diesem die gleichen Töne in ihren wandelbaren Verhältnissen, wie sie naturgemäß nach den verschiedenen Stellungen in der Tonleiter vorkommen, diese Wandelbarkeit in einer gewissen Gränze und in dieser, um einen bestimmten Mittelpunkt behaupten, der sich nach den kunstgemäßen Tonverhältnissen bestimmt, so ist es klar, daß sich so viele Gränzen und zu jeder ein Mittelpunkt ergeben müssen, als das Tonsystem Töne enthält.

Letzterem zu Folge, und in Betracht der Erklärung des Tonsystems, nach welcher solches aus zwölf verschiedenen Tönen besteht, bewegen sich also die zwölf gleiche Töne des Tonsystems, wenn sie sich nach den natürlichen Tonverhältnissen gestalten, um die zwölf gleiche Töne des Tonsystems als den Mittelpunkt unter ihnen, wie sie sich nach den kunstgemäßen Tonverhältnissen erzeugen. Demnach bildet z. B. der Ton G, wie er sich nach dem Maaß der Quinte auf dem Tone C erzeugt, in allen seinen nur immer möglichen Octaven, unter den ihm gleichnamigen Tönen, den Mittelpunkt, um den sich dieselben, wie sie sich nach den natürlichen Tonverhältnissen in den verschiedenen Stellungen der zwölf Tonleitern bilden, bewegen. Hier muß endlich zur vollkommenen Verständigung des hier Vorgetragenen angeführt werden, was früher gesagt wurde, nämlich: daß der Mittelpunkt in der Gränze um den

sich die Töne nach naturgemäßen Tonverhältnissen bewegen, derjenige Ton ist, der sich nach kunstgemäßen Tonverhältnissen bestimmt.

Diesen, den der Vortragende zu erschaffen strebt, stellt er des vorhabenden Ausdruckes wegen, bald auf diesen Punkt selbst, bald über, und bald unter ihn, je nachdem es das melodisch-harmonische Prinzip gestattet.

Zur zweiten Abtheilung.

Die Ergründung der Tonverhältnisse, wie sie das Wesen der Musik in sich schließt, ist der wichtigste Gegenstand der Theorie dieser Kunst. Von ihm hängen alle weitere Folgerungen für das Ton- und Harmoniesystem ab, und je nachdem er selbst zur Klarheit gebracht ist, können auch diese Systeme zu solcher gebracht werden.

Die Grundlage zur Erklärung und Feststellung der Tonverhältnisse fanden die Theoretiker darin, daß sie unter die natürlichen Töne des Waldhorns oder der Trompete, Zahlen setzten, und zwar so, daß bei dem tiefsten mit 1 angefangen, und bei den folgenden mit der laufenden Zahlenreihe, als: 2, 3, u. s. w. fortgefahren wurde.

Aus dieser so gestalteten Zahlenreihe, leiteten sie nach ihrer Art die Maaßverhältnisse ab, wie sich ein Ton zu dem andern auf einer gespannten Saite giebt. Zufällig ergaben sich hieraus auch wirklich die ersten Grundverhältnisse, nach denen das Tonsystem nur allein zu bestimmen möglich ist. Z. B.

C	c	G	c
1	2	3	4

Diese hier mit C c bezeichnete Octave, giebt sich auf einer gespannten Saite, wenn dieselbe in zwei gleiche Theile getheilt wird, und die Zahlen 1, 2, die hier unter diesen Buchstaben stehen, geben dieses Verhältniß an, wenn sie in einen Bruch, $\frac{1}{2}$, zusammengestellt werden. Gleicherweise verhält es sich mit C G, indem $\frac{2}{3}$ einer gespannten Saite, die Quinte von dem Tone giebt, den die ganze Saite klingt, und auch mit

G c, weil ¾ einer gespannten Saite, die Quarte von dem Tone giebt, den die ganze Saite klingt. Es fällt klar in die Augen, daß diese hier gezeigte Entdeckung der Grundverhältnisse, nach denen das Tonsystem im Raum nnd nach dem Maaße dargestellt werden kann, wie gesagt nur zufällig ist, indem diese Entdeckung mathematisch zu beweisen, nur durch eine gespannte Saite möglich ist. Die Natur hat also die Grundverhältnisse für das Tonsystem in den Theilen einer gespannten Saite für uns niedergelegt, und sie hier als unumstößliche Wahrheit begründet. Hätten sich die Theoretiker an diese Weisung der Natur gehalten, und bedacht, daß sich dasjenige, was sich hier als Grundwahrheit giebt, bei den Tönen einer Trompete, nur anwendet, und also wiederholt, und sich nicht weiter in die Rechnungen, die sie aus der vorher bezeichneten Zahlenreihe herleiteten, vertieft, so hätten sie sich und vielen tausend Menschen eine Wohlthat erwiesen. Doch sie beharrten bei ihrem einmal angenommenen Satze, und verliessen sich auf die Tonfolge einer Trompete, in der ihnen der Ton B, der sich in der dritten Octave dieses Instruments natürlich giebt, besonders viel zu schaffen machte. Dieses Beharren brachte sie dahin, daß sie, selbst die vorhin angegebenen Grundverhältnisse, wie sie die Natur in einer gespannten Saite offenbaret, antasten, und für unrichtig erklären mußten, indem sie genöthigt waren, die natürliche Reinheit der Quinte zu läugnen. Sie berechneten aus der Zahlenreihe, die sie, wie gezeigt, nach der natürlichen Tonfolge, welche eine Trompete hat, gestalteten, nicht allein die Octaven, Quinten, und Quarten, sondern auch große und kleine Secunden, Terzen, Sexten, und Septimen. So lange die Töne nur melodisch, das heißt nach einander erklingend, angewandt werden, sind so berechnete Verhältnisse allerdings zuläßig, durchaus aber nicht als bestimmt anzunehmen. Denn hier geben sich die Töne in ihrem naturgemäßen Verhältniß, und in diesem kommt es nicht darauf an, ob, besonders die große und kleine Terze, die Sexten und die Septime, in ihrer quintenmäßigen Reinheit erscheinen wie das durch die Erläuterungen, in der vorhergehenden Abtheilung dargethan worden.

Da nun aber die so berechneten Töne, in der Harmonie, das heißt nach kunstgemäßen Verhältnissen, sollten angewandt werden, so zeigte es sich gleich, daß diese Verhältnisse der Secunden, Terzen, Sexten, und Septimen nicht taugten, denn das Gehör vernahm sie, nach so gegebener Berechnung, als nicht richtig. Es fand sich nämlich, daß in einer Tonleiter, zum Beispiel der von C, die zweite Quinte, als D A, nach der gemachten Berechnung der Terzen, nicht rein war. Solche Wahrnehmung führte die Theoretiker darauf, zu untersuchen, ob drei große Terzen, die sich in dem Bereich einer Tonleiter gestalten können, auch wirklich die Octave geben. Sie nahmen demnach, drei große Terzen einer Tonleiter zusammmen, als C E, E Gis und As C, nach ihrem berechneten Verhältniß, und fanden, daß nach diesem die Octave nicht erreicht wird. Dieses Resultat war ganz natürlich, denn die großen Terzen C E, und E Gis, die erstere zu der Tonleiter von C, und die zweite zur Tonleiter von E gehörig, geben sich als große Terzen nach dem naturgemäßen Verhältniß, und diesem nach, durch ihr Streben nach oben, als ungewöhnlich groß. Nun sollte noch eine dritte Terze hinzukommen, nähmlich die As C, und doch die Octave nicht überschritten werden. Das Gis konnte in diesem Falle nur dann in As verwandelt werden, wenn es gegen den Grundton der ersten Tonleiter, als der von C, gehalten, und mit diesem als kleine Sexte möglichst in Uebereinstimmung gebracht wurde. Dadurch mußte natürlich die Terze E Gis und As C verkleinert werden, und es konnte sich wohl fügen, daß so die Octave nicht erreicht wurde. Eben so gut hätte sich aber bei dieser Terzen-Zusammenstellung auch ein anderes Resultat ergeben können, nämlich daß die Octave überschritten wurde. Dieses hätte sich dadurch gegeben, wenn der Ton Gis wie er sich auf E, und zwar in der Tonleiter von E bildet, als Grundton der Tonleiter von Gis angenommen, und auf ihm die erste große Terze Gis His aufgestellt würde. Das His hätte alsdann natürlich die Octave C, überschritten.

Durch diesen Fall hinreichend belehrt, hätten die Theoretiker einsehen sollen, daß ihre Berechnung, wo-

nach die große Terze mit $\frac{4}{5}$ ausfällt, nicht richtig ist, und daß überhaupt die Töne einer Tonleiter, und die des ganzen Tonsystems nur nach dem Verhältnisse der Quinte zu bestimmen sind. Allein sie nahmen dennoch an, daß ihr herausgebrachtes Verhältniß durchaus richtig sei, weshalb sie es auch, wie alle so hervorgebrachte Verhältnisse, ein ursprüngliches nannten, nur setzten sie hinzu, daß solches für die Musik nicht anwendbar sei, und dieser Kunst zu Gefallen, schon etwas davon abgelassen werden müsse. Sonach begab es sich denn, daß durch die Zusammenstellung von vier kleinen Terzen nicht die richtige Octave herausgebracht wurde.

Endlich berechneten die Theoretiker zwölf reine Quinten, wie sie sagen, in dem Umfange einer Octave, und brachten dabei heraus, daß zwölf solche Quinten die Octave nicht erreichen. Die Berechnungen der Tonverhältnisse, wie sie die Theoretiker geben, mögen hier einer beiläufigen Erörterung unterworfen werden.

Daß die Rechnungen in sich richtig sind, ist außer Zweifel.

Recht sehr im Zweifel aber sind die Grundsätze, nach denen sie angelegt wurden.

Die Theoretiker stellten nach den von ihnen gemachten Berechnungen, die Töne einer Tonleiter in folgenden Verhältnissen auf:

c	d	e	f	g	a	h	c
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$

Von einer so bestellten Tonleiter behaupteten sie, daß alle Töne darin in ihrer ursprünglichen Reinheit bestehen und angewandt werden können, außer die Terze d f, die anstatt in dem Verhältnisse $\frac{5}{6}$ in dem $\frac{27}{32}$ sich giebt. Dadurch aber giebt die Quinte d a, die sich in dem Verhälniß $\frac{2}{3}$ geben sollte, sich in dem $\frac{27}{40}$. Um dieses einsehen zu können, muß das Folgende in Betrachtung gezogen werden.

Außer der Feststellung der Tonleiter berechneten die Theoretiker, und zwar durch die Theilung der Intervalle, wie sie es nannten, alle Töne des Tonsystems in dem Bereiche einer Tonleiter, und bestimmten dadurch jedem Tone sein Verhältniß zu seinem Grundtone.

Hiernach gaben sich die Verhältnisse der Töne zu ihren Grundtone, auf eine vierfache Weise als:

Großer ganzer Ton	c d, $\frac{8}{9}$	f g, $\frac{8}{9}$	a h, $\frac{8}{9}$	und
Kleiner ganzer Ton	d e, $\frac{9}{10}$		g a, $\frac{9}{10}$	ferner
Großer halber Ton	e f, $\frac{15}{16}$		h c, $\frac{15}{16}$	und
Kleiner halber Ton	c cis, $\frac{24}{25}$		d dis, $\frac{24}{25}$	u. s. w.

Diese Verhältnisse unterliegen aber dennoch mehrfacher Abweichungen, wie davon besonders in dem Artikel: Intervall, in Kochs musikalischem Lexicon das Weitere zu ersehen ist.

Gegen diese vierfache Aufstellung der Verhältnisse der Töne gegen ihren Grundton, streitet geradezu die Erfahrung, denn sie findet in der Wirklichkeit nicht statt. Auf dem Violoncello, der Viole, der Violine, werden die Töne c d, f g, a h, in demselben Verhältnisse gegen ihren Grundton genommen, als die Töne d e, g a. Ferner werden auf diesen Instrumenten die Töne e f, h c, in demselben Verhältniß gegen ihren Grundton genommen, als: c cis, d dis, a ais, oder a b, c des, u. s. w. Diesemnach giebt es also nur zweierlei Verhältnisse der Töne zu ihrem Grundtone. Diese Verhältnisse geben sich stets nach der Länge oder Kürze der Saite, auf der sie dargestellt werden, wobei es sich versteht, daß die Theile dieser Verhältnisse im ersten Fall größer, im zweiten aber kleiner sind. Bei der Bestimmung diesen zweifachen Verhältnisse der Töne gegen ihrem Grundton, sind diese nach kunstgemäßen Tonverhältnissen genommen, wie das auch durchaus nichts anders seyn kann, wenn von der Feststellung des Tonsystems die Rede ist, welches für die Melodie und Harmonie gleich brauchbar seyn soll, und wie solches die Musik als Kunst genommen, durchaus bedingt. Wenn es nun durch die Erfahrung unwidersprechlich bewiesen wird, daß es nur allein zweierlei

Verhältnisse der Töne gegen ihren Grundton giebt, so fällt dadurch das sogenannte temperirte Tonsystem in sich zusammen.

Die Theoretiker fanden den Anlaß zu ihrem ganzen soweit getriebenen Unternehmen, das Temperiren des Tonsystems, nur allein in dem Verhältniß des kleinen ganzen Tones.

Dieses Verhältniß des kleinen ganzen Tones, mußte die Terze, in der es vorkommt, verkleinern, und dadurch wurde die Quinte, die eine solche Terze in sich begreift, nicht als rein empfunden, und zwar darum, weil mittelst dieser Terze, die Quinte nicht das gehörige Maaß erreichte, und demnach zu tief gefunden wurde. Es ist also klar, daß die Theoretiker die zweite Quinte in einer Tonleiter deswegen nicht brauchbar fanden, weil sie den zweiten ganzen Ton in der Tonleiter mit einem geringeren Maaß annahmen, als den ersten. Aus diesem Maaße mußte also auch folgen, daß die Berechnung von drei großen oder drei kleinen Terzen nicht die reine Octave gaben, denn nach demselben mußten sich die großen Terzen sowohl, als die kleinen, verschieden in der Größe geben.

So ist nach diesem Grundsatze zum Beispiel die große Terze, aus den Tönen C D E, bestehend größer, als die welche aus den Tönen D E Fis, besteht; und die kleinen Terzen aus den Tönen C D Es, bestehend größer, als die welche aus den Tönen D E F besteht.

Dann mußte es sich ferner aus demselben Grundsatze finden, daß zwölf Quinten auch nicht die reine Octave gaben. Bei dieser Berechnung fand es sich stets, daß zwar die Rechnungen an sich richtig waren, jedoch immer nicht die Octave gaben, und daher die Differenzen der Terzen und Quinten bald in Ab- oder Zuschlag mußten gebracht werden, damit die Octave heraus kam. Die Differenz war aber deswegen niemals genau zu bestimmen, weil nie gefunden werden konnte welches Maaß die große oder kleine Terz eigentlich habe, da nach den naturgemäßen Tonverhältnissen, jede Terz an ihrer Stelle die rechte ist. Diesem Uebel, die Differenz betreffend, wurde durch

die verschiedenen Einschiebsel abgeholfen, als da sind: das Limma, das syntonische und ditonische Komma, die Dysis u. s. w. Unter allen diesen Dingen deckte doch gewiß eins, oder einige, die Differenz.

Unter solchen Umständen gewannen die Theoretiker endlich die Ueberzeugung, daß zur Begründung des Tonsystems ein anderer Weg mußte eingeschlagen werden. Daß dieser Weg nicht der rechte, sondern der falsche ward, daran war hauptsächlich schuld, daß nicht naturgemäße und kunstgemäße Tonverhältnisse unterschieden und wahrgenommen, und unter den naturgemäßen Tonverhältnissen durch die bestimmten und unwandelbaren Sätze, als die der Quarte, Quinte, und der Octave, die unbestimmten und wandelbaren Verhältnisse, als die der Secunde, Terze, Sexte, und Septime begründet wurden.

Wäre das erkannt und ausgeführt worden, so hätte sich das kunstgemäße Tonsystem ausgewiesen, und zugleich wäre der Satz begründet worden, daß zwölf auf einander folgende Quinten unfehlbar die Octave geben.

Allein dadurch, daß dieses alles nicht erkannt wurde, mußte sich durch das Beginnen ein gleich- und ungleichschwebendes Tonsystem zu begründen, ein Abgrund voll Verwirrungen öffnen. Für den Musiker ist die beste und leichteste Art, sich das Tonsystem zu erklären und es zu berechnen, bis jetzt unstreitig die folgende.

Wird nämlich eine klingende Saite in zwei gleiche Theile getheilt, und dadurch die erste Octave der ganzen Saite gefunden, dann aber durch eine gleiche Theilung einer so gefundenen Octave erfahren, daß drei Viertel der ganzen Saite dessen obere Quarte, und zwei Drittheil der Saite, welche die Quarte klingt, die erste obere Quinte dieser letztern geben, so ist die ganze Aufstellung und Begründung des Tonsystems in kunstgemäßen Tonverhältnissen erwiesen. Es ist diesemnach mit der Saite, welche die gefundene Quarte giebt, und die hier C F heißen mag, dieselbe Theilung in Octaven vorzunehmen, die vorher mit der

ganzen Saite geschehen mußte, um die Quarte C F zu erlangen. Hieraus ergiebt sich alsdann die Quarte F B. Dieses Verfahren ist das sicherste, indem erstens die Theilung in Octaven die leichteste ist, zweitens aber, weil bei jeder Quarte auch ihre erste obere Quinte gefunden wird, und durch dieses Nebeneinanderstellen die Verhältnisse beider recht erhärtet werden.

Dieses Verfahren giebt nach und nach zwölf aufeinanderfolgende Quarten, als:

	1	2	3	4	5	6
C	F	B	Es	As	Des	Ges
	7	8	9	10	11	12.
Fis	H	E	A	D	G	G.

Endlich ist von der so getheilten Saite der letzte Theil, als derjenige welcher die letzte Quarte giebt, die siebente höhere Octave von dem Tone, den die ganze Saite giebt.

Wird das so gefundene Tonsystem auf eine Saite, und in den Bereich einer Octave, mit der gehörigen Genauigkeit aufgetragen, und die Theile, die jeder Ton hier einnimmt, auf der Maaßtafel unter der Saite verzeichnet, so wird die Ueberzeugung ganz unfehlbar, daß vier kleine oder drei große Terzen genau die Octave erreichen. Dieser Nachtrag zu der vorhergehenden Abtheilung möge hiemit geschlossen und dem Musiker, wo möglichst ein Weg gezeigt seyn, wie er das Tonsystem, für seine Kunst brauchbar entwickeln und darin einen festen Stützpunkt für die Theorie derselben finden könne, ohne das Labyrinth der Theoretiker zu durchirren.

Mögen immerhin die Naturforscher und unter diesen die Akustiker, zu ergründen und zu befestigen suchen, nach welchen Grundsätzen das Tonsystem für die Musik brauchbar berechnet werden könne.

Für die Wissenschaft und für die Kunst werden sie dadurch Erhebliches aufstellen. Bis dahin aber, daß solches geschehen, werden die Musiker das Tonsystem stets nur nach denjenigen Gesetzen ordnen, welche die

Natur ganz klar für diese Kunst aufgestellt hat, wie das auch bisher geschehen, ohne sich in die Unzulässigkeiten und Verwirrungen der Theoretiker zu stürzen. Was kann eine Berechnung des Tonsystems für die Musik für einen Werth haben, welche heraus bringt, daß das natürliche Tonsystem für diese Kunst nicht brauchbar sei, sondern daß dasselbe erst künstlich zugerichtet werden müsse, wenn es dem Wesen dieser Kunst genügen solle. So hat diese Zurichtung, die von wenigen verstanden und von keinem ausgeübt wird, gewiß gar keinen Werth. Und dennoch ist, diesen Berechnungen entgegen, gerade das natürliche Tonsystem, wie es die natur- und kunstgemäße Tonverhältnisse in sich schließt dasjenige, welches in dem Wesen der Musik angewandt wird und angewandt werden muß. Denn die vielen Tausende der Musiker und Musikliebhaber, die niemals etwas von den Umtrieben jener Theoretiker erfahren haben, benutzten bei der Ausführung aller möglichen Musikwerke, nur allein das natürliche Tonsystem. Aber auch diejenigen welche das Tonsystem, wie es die Theoretiker zusammen gesetzt haben, genau kennen, sind in dem gleichen Falle mit jenen, die es nicht kennen. Denn auch sie können, vermöge ihres Gefühls, kein anderes, als das natürliche Tonsystem anwenden, und gebrauchen jenes nur als eine Rarität der Gelehrsamkeit.

Es bleibt daher auch in den Worten stecken, denn seine Töne nach den ihnen eigen seyn sollenden Verhältnissen, sind noch zu keines Menschen Gehör gelangt.

Die Begreiflichkeit für das natürliche Tonsystem hat die Natur in das Gefühl gelegt, und das Gehör zum Richter desselben bestellt.

Dritte

Dritte Abtheilung.

Harmoniesystem.

Das Wesen der Harmonie besteht darin, gleich erklingende Töne (Akkorde) als Wohlklänge empfinden zu lassen. Gleich erklingende Töne können nur dann als Wohlklänge empfunden werden, wenn sie in gewissen Verhältnissen zu einander stehen, und nach diesen Verhältnissen sich in naturgemäßen Formen gestalten.

Diese Verhältnisse werden gefunden, wenn zwei gleich erklingende Töne, in Absicht des Wohlklanges verglichen werden.

Nach diesen Verhältnissen, lassen sich solche Formen von Tönen zusammengesetzt gestalten, welche gleich erklingend als Wohlklänge empfunden werden.

Bei der Vergleichung der Töne, in Absicht des Wohlklanges für die Harmonie, wird die Reinheit des Tonsystems nach kunstgemäßen Verhältnissen vorausgesetzt. Bevor die Vergleichung der Töne gezeigt werden kann, muß zuerst, die bei der Harmonie übliche Benennung derselben, erklärt werden.

Es ist gebräuchlich, bei der Lehre der Harmonie die Töne der Tonleitern nicht nach den Bezeichnungen, die sie im Tonsystem haben, zu benennen, sondern nur die Stufen derselben, im Allgemeinen anzugeben.

Diesem nach wird der erste Ton einer Tonleiter, die Prime, der zweite die Secunde, der dritte die Terze, der vierte die Quarte, der fünfte die Quinte, der sechste die Sexte, der siebente die Septime, und der achte die Octave genannt.

Nach dieser Benennung werden zwei Töne, als gleicherklingend gedacht, nach der oberen Stufe benannt, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{c}$ eine Secunde, $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ eine Terze, $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{c}$ eine Quarte u. s. w.

Die Bezeichnung der Höhe und Tiefe jeder Notenstufe, dem Notensystem nach, wodurch das Tonsystem innerhalb der Gränze einer Octave benannt wird, wird hier durch die Ausdrücke: klein, groß, übergroß bezeichnet. Daher heißt $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{d}$ die kleine Terz; $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ die große Terz; $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{c}$ die große Quinte; $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{h}$ die kleine Quinte; u. s. w.

Nach dieser Erklärung der Benennungen, möge die Vergleichung der Töne folgen.

Wenn zwei Töne Secundenweise, als kleine Secunden $\genfrac{}{}{0pt}{}{des}{c,}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{h,}$ große $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{c,}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{d,}$ verbunden, und als gleich erklingend, in Absicht des Wohlklanges, von dem Gehör gerichtet werden, so entsteht die Ueberzeugung, daß zwei so verbundene Töne einen nicht ungestörten Wohlklang wahrnehmen lassen.

Werden die Secunden aber in ihrem übergroßen Verhältnisse verbunden, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{dis}{c}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{eis}{d,}$ so wird der Wohlklang ganz bestimmt empfunden. Bei der terzenweisen Verbindung der Töne, sowohl der kleinen wie den großen, und der übergroßen Terze, als $\genfrac{}{}{0pt}{}{es}{c}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{d,}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{fis}{d}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{gis}{e,}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{as}{f}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{his}{g,}$ wird der Wohlklang ganz deutlich vernommen.

Die Quartenweise Verbindung der Töne in ihren drei Verschiedenheiten, als kleine, $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{f}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{as}{e,}$ große $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{d}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{c;}$

übergroße, $\begin{smallmatrix}fis & gis\\ c & d\end{smallmatrix}$, erzeugt ebenfalls einen bestimmten Wohlklang.

Desgleichen geben die nach diesen drei Arten quintenweise zusammen gestellten Töne, als, kleine $\begin{smallmatrix}ges & as\\ c & d\end{smallmatrix}$, große $\begin{smallmatrix}g & a\\ c & d\end{smallmatrix}$, übergroße $\begin{smallmatrix}his & cis\\ e & f\end{smallmatrix}$ einen eben so entschiedenen Wohlklang als die vorige Zusammenstellung der Quarten. Ebenmäßige Zusammenstellungen der Töne nach Sextenweise, als kleine $\begin{smallmatrix}as & b\\ c & d\end{smallmatrix}$, große $\begin{smallmatrix}a & h\\ c & d\end{smallmatrix}$, übergroße $\begin{smallmatrix}ais & gis\\ c & h\end{smallmatrix}$, erzeugen einen ganz entschiedenen Wohlklang. Die Zusammenstellung der Töne nach Septimenweise, als, kleine $\begin{smallmatrix}b & as\\ cis & h\end{smallmatrix}$, große $\begin{smallmatrix}b & c\\ c & d\end{smallmatrix}$, und übergroße $\begin{smallmatrix}h & cis\\ c & d\end{smallmatrix}$, erzeugt nur bei den beiden ersten Arten einen entschiedenen Wohlklang, die letztere Art aber läßt gleich der großen und kleinen Secunde einen nicht ungestörten Wohlklang empfinden.

Wenn nun bei dieser Vergleichung der Töne, nach strenger Erwägung des Wohlklanges, gefunden werden mußte, daß die kleine und große Terz und die kleine und große Sexte, welche letztere in der Umkehrung auch eine Terz ist, im Vergleich der anderen Zusammenstellungen, den Wohlklang im höchsten Grade empfinden lassen, so ist es natürlich, das bei den weiteren Versuchen, Töne zu Wohlklängen zusammen zu setzen, das Verhältniß dieser Terzen zuerst angewandt wurde.

So wie das Tonsystem nur aus der Tonleiter erklärt werden kann, so kann das Harmoniesystem auch nur aus der Tonleiter erklärt werden, indem nur durch diese beiden Systeme die Anwendung des Materials der Tonkunst, die Töne, zu Tonkunstwerken möglich ist, und diese Anwendung sich in ihrem natürlichen Zustande, zuerst in derjenigen Tonfolge, durch welche eine Empfindung ausgedrückt werden kann, offenbaret. Dem

zu Folge, war es also natürlich die Töne einer Tonleiter terzenweise zusammen zu stellen als:

e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c

Diese Zusammenstellung zeigt sogleich, daß die Verhältnisse der großen und kleinen Terz sich ganz von selbst hier geben, und daß sie nicht nur allein an und für sich, sondern auch in der Aufeinanderfolge, den höchsten Wohlklang erzeugen.

Dieser Erfolg mußte durchaus dahin führen, drei Töne mittelst zwei Terzen zusammen zu stellen.

Demnach ergab sich, daß drei Töne der Tonleiter in dem Verhältnisse der Terze, zusammen gestellt, als:

g	a	h	c	d	e	f	g
e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c

einen noch vollständigeren und bestimmteren Wohlklang erzeugen, als vorher die terzenweise zu zwei zusammengestellten Töne; und daß dieser Wohlklang sich bei den Dreiklängen, aus einer kleinen und großen Terz zusammengesetzt im höchsten Grade empfinden lasse.

Dieses günstige Resultat mußte ferner zu dem Versuche führen, vier Töne in dem Verhältnisse der Terze zusammen zu stellen, als:

h	c	d	e	f	g	a	h
g	a	h	c	d	e	f	g
e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c.

Bei diesen Klängen von vier Tönen zusammen gestellt, wird empfunden, daß der Wohlklang, im Vergleich mit den aus drei Tönen bestehenden Klängen zwar an Vollständigkeit den letzteren nicht nachsteht, wohl aber an Bestimmtheit; und daß bei einigen der Wohlklang selbst einigermaßen zweideutig wird, und zwar hier bei dem ersten und vierten.

Werden endlich fünf Töne einer Tonleiter, terzenweise zusammen gestellt, so wird empfunden, daß nicht

allein die Bestimmtheit des Wohlklanges sich verloren habe, sondern auch die Vollständigkeit in eine Verwirrung übergegangen sei, denn das Gehör kann die einzelnen Töne an und für sich, kaum mehr unterscheiden.

Hiedurch wäre also wahrgenommen, daß die terzenweise Verbindung der Töne über drei Terzen hinaus keinen Wohlklang mehr erzeugt, und daß sich nach dem bisherigen Versuchen der Wohlklang bei zwei verbundenen Terzen als im Dreiklange, und zwar in denen, welche aus einer großen und einer kleinen Terz zusammengesetzt sind, in seiner größten Vollständigkeit und Bestimmtheit giebt, unter den Vierklängen aber diejenigen einen ungestörten Wohlklang empfinden lassen, welche aus zwei kleinen, und einer großen Terz bestehen.

Und somit wäre denn erwiesen, daß die Verhältnisse, der großen und kleinen Terz, diejenigen sind, nach welchen die Formen, aus Tönen zusammengesetzt, gestaltet werden müssen, welche gleicherklingend, einen Wohlklang empfinden lassen. Diese Formen sind, dem Vorigen nach, außer dem Zweiklange, welchen das Verhältniß der Terze selbst bedingt: der Dreiklang, welcher aus drei Tönen, terzenweise verbunden, besteht, und der Vierklang welcher aus vier Tönen, terzenweise verbunden, besteht.

Diese Formen des Zwei- Drei- und Vierklanges lassen nach der Zahl ihrer Töne noch Aenderungen in sich zu, nämlich: der Zweiklang eine, der Dreiklang zwei, und der Vierklang, drei. Demnach gestalten sich aus einem Zweiklange folgende Zweiklänge, als:

e	c
c	e

Der erste, bestehend aus einer Terze, wird der Terzenakkord; der zweite, bestehend aus einer Sexte, der Sextenakkord genannt. Es gestalten sich ferner aus einem Dreiklange folgende Dreiklänge, als:

g	c	e
e	g	c
c	e	g

Der erste bestehend aus dem Grundtone der Terze und der Quinte, führt die, wenn auch bis jetzt nicht übliche, jedoch paßende Benennung: Quintenakkord.

Der zweite bestehend aus dem Grundtone, der Terze und der Sexte, führt die nicht übliche Benennung: Terzsextenakkord.

Der dritte bestehend aus dem Grundtone, der Quarte und der Sexte, führt die schon übliche Benennung: Quartsextenakkord.

An Vierklängen gestalten sich dem Vorigen nach folgende:

f	g	h	d
d	f	g	h
h	d	f	g
g	h	d	f

Der erste bestehend aus dem Grundtone, der Terze, der Quinte und der Septime, und führt die Benennung: Septimenakkord.

Der zweite besteht aus dem Grundtone, der Terze, der Quinte und der Sexte, und führt die Benennung: Quintsextenakkord.

Der dritte besteht aus dem Grundtone, der Terze, der Quarte und der Sexte, und führt die Benennung: Terzquartenakkord.

Der vierte besteht aus dem Grundtone, der Secunde, der Quarte, und der Sexte, und führt die Benennung Secundquartenakkord.

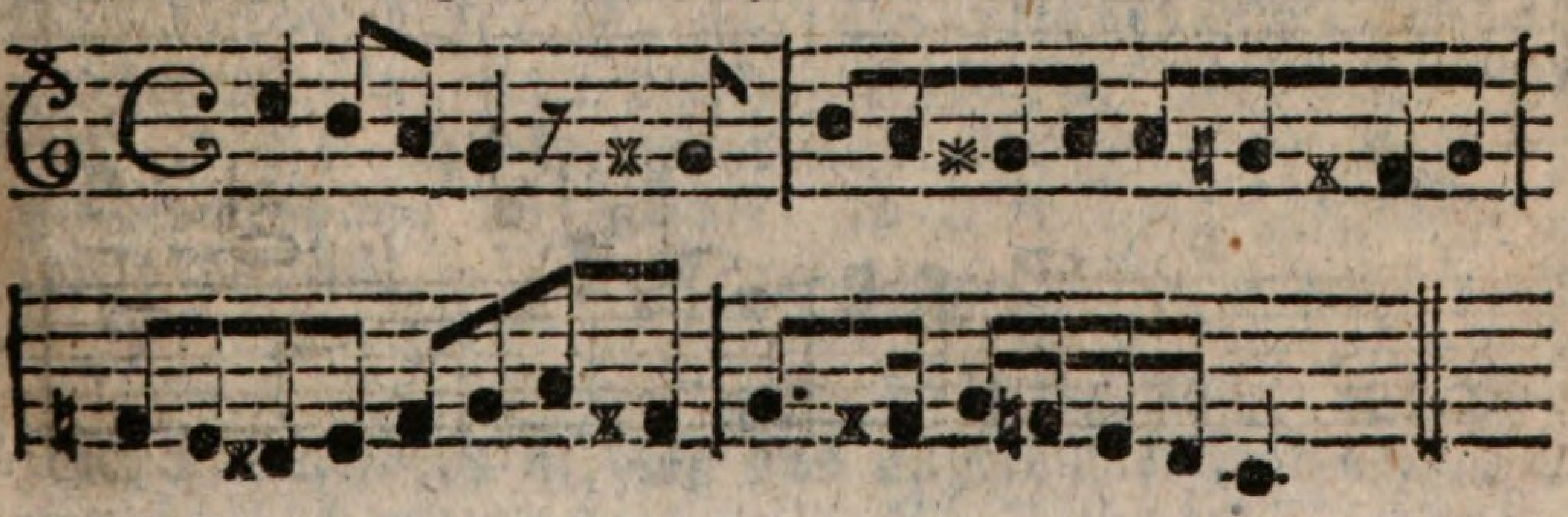
Diese verschiedenen Akkorde, welche aus der Versetzung der Töne, des Zwei- Drei- und Vierklanges sich formten, sind dadurch noch einer Aenderung in sich fähig, wenn die Töne jedes Akkordes, welche über dem Grundton liegen, in die möglichen Formen welche sie zulassen gebracht werden. Diese Aenderung hat auf den Ausdruck des Akkordes aber nicht den mindesten Einfluß, sondern giebt ihm blos eine größere Brauchbarkeit bei der Verbindung der Akkorde.

Denn es kommt bei dem Gebrauche eines Akkordes durchaus nicht darauf an, daß die Töne außer dem Grundton in ihrer ursprünglichen Form angewandt werden, sondern diese Form kann und muß, bei der Aufeinanderfolge der Akkorde, so viel es in ihr zulässig ist, sich dem Gebrauche fügen.

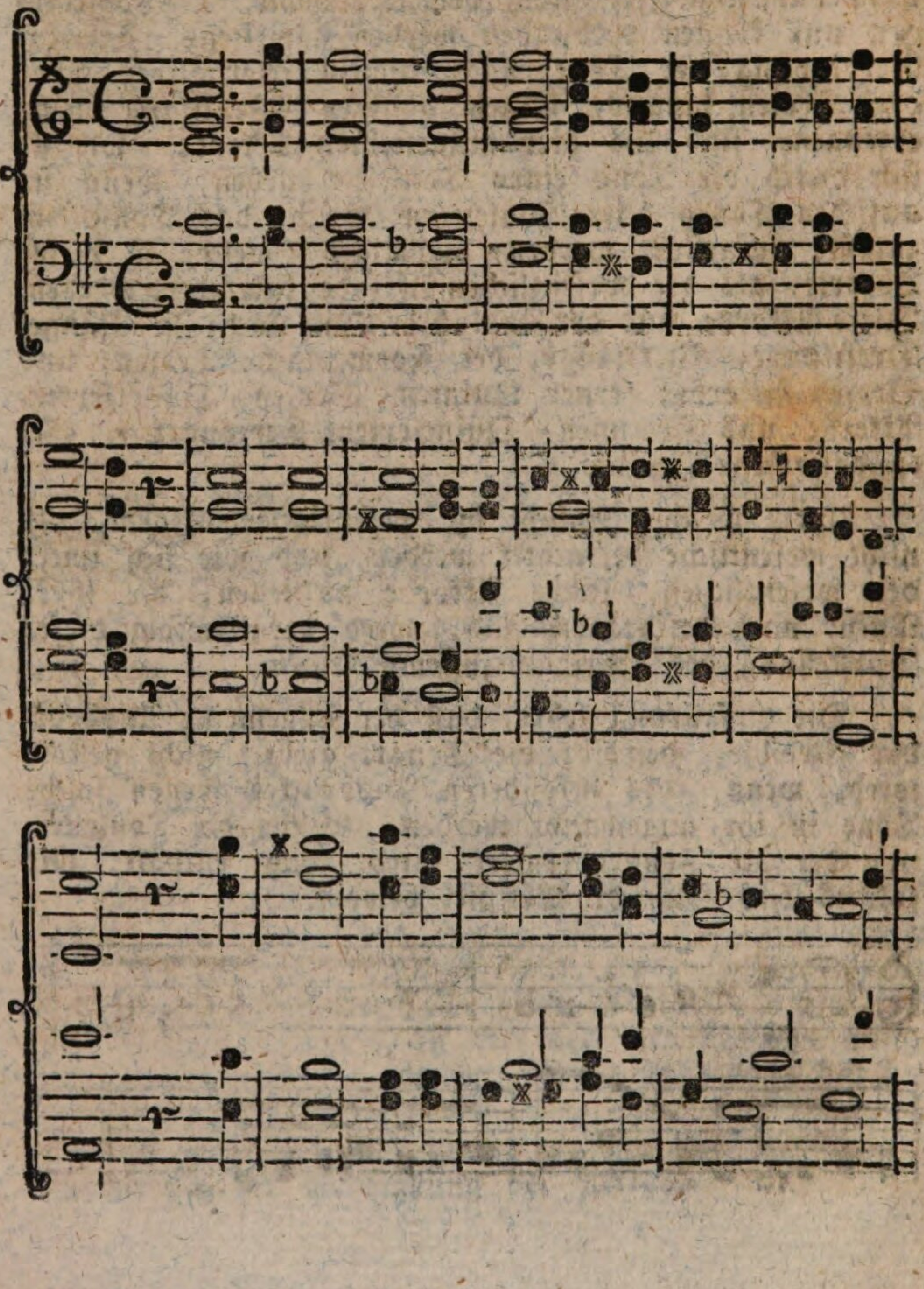
In Erwägung der zwei vorhin begründeten Sätze, erstens: daß das Verhältniß der kleinen und großen Terz dasjenige sei, nach dem die Töne zu Wohlklängen nur können verbunden werden, zweitens: daß die Verbindung der Töne nach diesem Verhältniß über drei Terzen hinaus, keinen völligen Wohlklang mehr erzeugen, sind die hier aufgestellten Akkorde, wie sie sich durch die Töne einer Tonleiter geben, wenn sie auf den Tönen aller Tonleitern, welche das Tonsystem zuläßt, aufgestellt werden, diejenigen, welche in dieser Theorie, als die wesentlichen Akkorde betrachtet werden. Diese Akkorde sind der Zahl ihrer Töne nach: Zweiklänge; Dreiklänge; Vierklänge; der Form nach: Terzen- und Sexten-Akkorde; ferner Quinten-, Sexten-, Quartsexten-Akkorde; und Septimen-, Quintsexten-, Terzquarten-, Secundquarten-Akkorde.

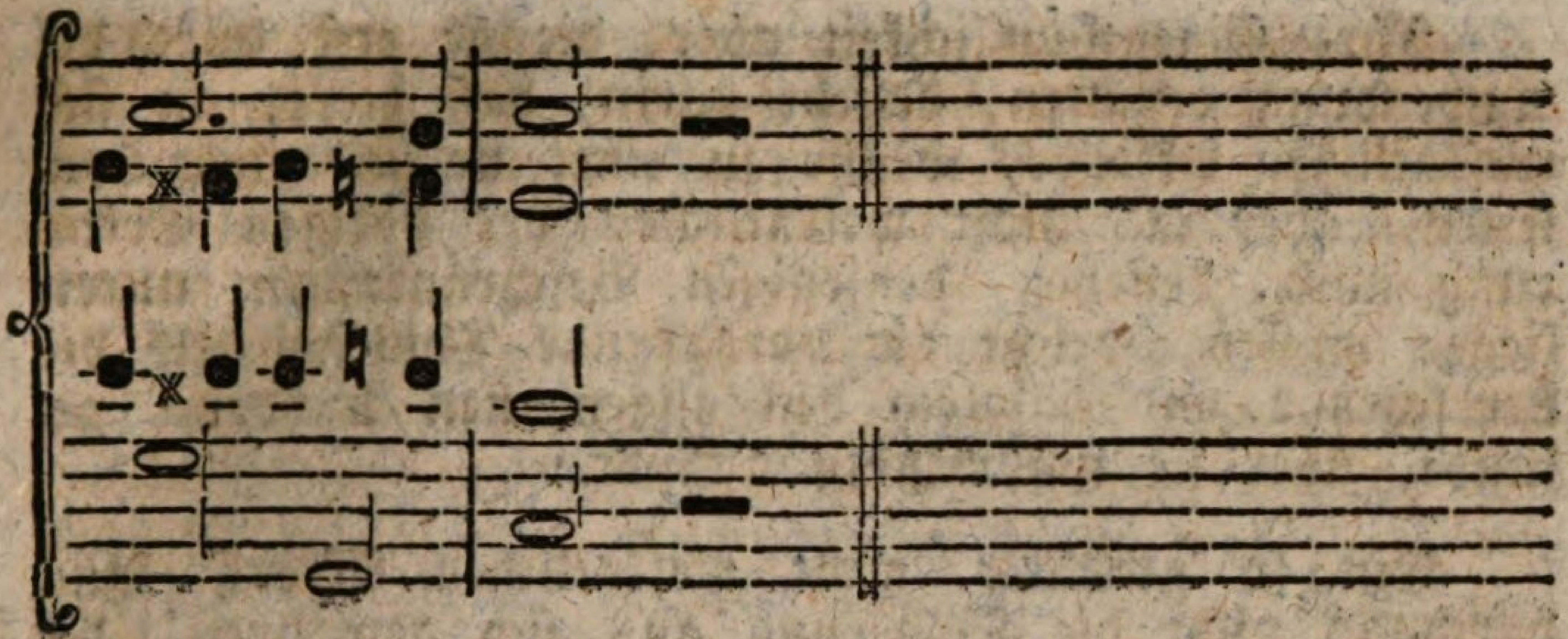
Unter welcher Ansicht die wesentlichen Akkorde, als nicht wesentliche betrachtet werden, und wie sich unter den wesentlichen, solche Akkorde aufstellen, die ihrer Natur nach beschränkte sind, wird der Verfolg dieser Darstellung des Harmoniesystems zeigen.

Die Erfahrung lehrt, daß der allgemeine Ausdruck der Melodie, den ihr die Tonart giebt, nicht gestört wird, wenn, des besonderen Ausdruckes wegen solche Töne in ihr angewandt werden, welche die Tonleiter, von der die Tonart regiert wird, nicht enthält, wie solches das folgende Beispiel beweist.



Ein Gleiches lehrt die Erfahrung, wenn die Melodie mit der Harmonie verbunden wird. Auch hier wird wahrgenommen, daß der allgemeine Ausdruck, den die Tonart melodisch und harmonisch giebt, nicht gestört wird, wenn des besonderen Ausdruckes wegen, solche Akkorde in ihr angewandt werden, welche die Tonleiter, von der die Tonart regiert wird, nicht zuläßt. Das folgende Beispiel giebt hievon Beweise.





Das vorgehende Beispiel enthält außer den, der Tonart von C zukommenden wesentlichen Akkorden, auch solche, die zu dieser Tonart, der vorigen Andeutung nach, als nicht wesentliche stehen. Diese nicht wesentlichen Akkorde sind bei dem vorstehenden Beispiel im zweiten, dritten, vierten, sechsten siebenten, achten und in dem elften, zwölften, dreizehnten und vierzehnten Takte enthalten.

In Betracht der Wesentlichkeit der Akkorde und in besonderer Beziehung auf das vorstehende Beispiel, muß hier nochmals, um solche fest im Auge zu behalten, bemerkt werden, daß, wie schon vorher erklärt, die wesentlichen Akkorde einer Tonleiter, nur allein diejenigen sind, welche sich aus den ihr eigenen Tönen und deren Octaven zusammensetzen lassen. Sind nun gleich, alle die Akkorde, welche so zusammengestellt, sich auf den Tönen aller Tonleitern geben, an und für sich an ihrer Stelle wesentliche Akkorde, so sind sie doch hinwiederum in Beziehung auf eine andere Tonleiter nicht wesentliche Akkorde. Sie, diese nicht wesentlichen Akkorde entstehen offenbar dadurch, daß einer oder zwei Töne der wesentlichen Akkorde erhöht, oder erniedrigt, oder was diesem gleich ist, die um eine Tonstufe zunächst gelegenen Töne statt derer, welche der wesentliche Akkord in sich schließt, genommen werden, wie das der Zusammenhang der Akkorde in dem vorstehenden Beispiele beweist.

Diese Bezeichnung der so aufgestellten nicht wesentlichen Akkorde ist bloß das äußere Merkmal derselben.

Ihre Eigenthümlichkeit aber, die sie erst durch die Anwendung erhalten, besteht darin, daß diese, an sich wesentlichen Akkorde, welche zu einer vorhabenden Tonleiter, aber als nicht wesentliche, der vorigen Erklärung nach, bestehen, denjenigen Beschränkungen unterliegen müssen, welche die vorhabende Tonleiter als die herrschende, und dadurch den allgemeinen Ausdruck gebende, über sie nothwendig ausübt.

Ein so gestellter nicht wesentlicher Akkord kann durchaus nicht die Folgerung aus sich gewähren, die er als wesentlicher, in seiner ihm eigenthümlichen Tonleiter, behauptet.

Wollte man diese Akkorde als wesentliche der Tonart erklären, in der sie als nicht wesentliche angewandt werden, wozu ganz besondere Merkmale, welche sie genau bezeichnen, müßten aufgestellt werden, so würde nicht nur der Hauptgrundsatz dieser Theorie, nämlich das Ton- und Harmoniesystem, aus der Tonleiter zu erklären gefährdet, indem die Tonleiter als solche nicht die Töne in sich begreift, die diese Akkorde enthalten, sondern es würde auch keine genaue und regelmäßige Eintheilung der Akkorde überhaupt, am wenigsten aber eine leichte und bequeme Uebersicht derselben möglich werden.

Diese Erörterungen und deren Erklärung über die nicht wesentlichen Akkorde beweisen, daß diese Akkorde diejenigen sind, die in einer Tonart angewandt werden, ohne allein aus den Tönen der Tonleiter, welche die Tonart regiert, gleich den wesentlichen Akkorden herzustammen.

Nach dieser Betrachtung der nicht wesentlichen Akkorde folgt, der vorigen Andeutung nach, die der beschränkten Akkorde.

Neben den wesentlichen Akkorden, die sich auf der Tonleiter aufstellen, wenn dieselbe in ihrem zweifachen charakteristischen Ausdrucks, als Grundlage der Tonarten genommen wird, die sie vermöge dieses Ausdrukkes regiert, finden sich solche, die das Maaß, welches das Gehör, nach dem Verhältniß der Terz, für den Wohlklang bewährt hält, entweder überschreiten, oder

deren Terzen sich untereinander nach diesem Maaße, und in der Form, die sich danach bestimmt, in einer Stellung befinden, durch welches Alles der Wohlklang theils beschränkt, theils nicht ungestört wahrgenommen werden kann.

Diese Akkorde gewähren bei der Anwendung durchaus nicht die Brauchbarkeit, welche die andern wesentlichen Akkorde zulassen, und sind daher in dieser Beziehung beschränkt. Sie werden daher auch in dieser Theorie beschränkte Akkorde genannt. Zur Erklärung der beschränkten Akkorde ist es nöthig, die Akkorde, welche die Tonleiter in ihrem zwiefach charakteristischen Ausdrucke als Dur- und Moll-Tonart zuläßt, aufzustellen.

Die Tonleiter C, welche die Tonart C Dur regiert, besteht aus den Tönen:

C D E F G A H C.

Die Tonleiter von C, welche die Tonart C Moll regiert, besteht aus den Tönen:

C D Es F G A H C.

Auf der Tonleiter von C Dur, stellen sich folgende Akkorde auf:

Zweiklänge:

e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c;

Dreiklänge:

g	a	h	c	d	e	f	g
e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c;

Vierklänge:

h	c	d	e	f	g	a	h
g	a	h	c	d	e	f	g
e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c.

Auf der Tonleiter von C Moll, stellen sich zu Folge der verkleinerten Terze, und der Wandelbarkeit der Terze nach, folgende Akkorde auf, als:

Zweiklänge:

es	f	g	as	h	c	d	es
c	d	es	f	g	a	h	c;

Dreiklänge:

g	as	h	c	d	es	f	g
es	f	g	as	h	c	d	es
c	d	es	f	g	a	h	c;

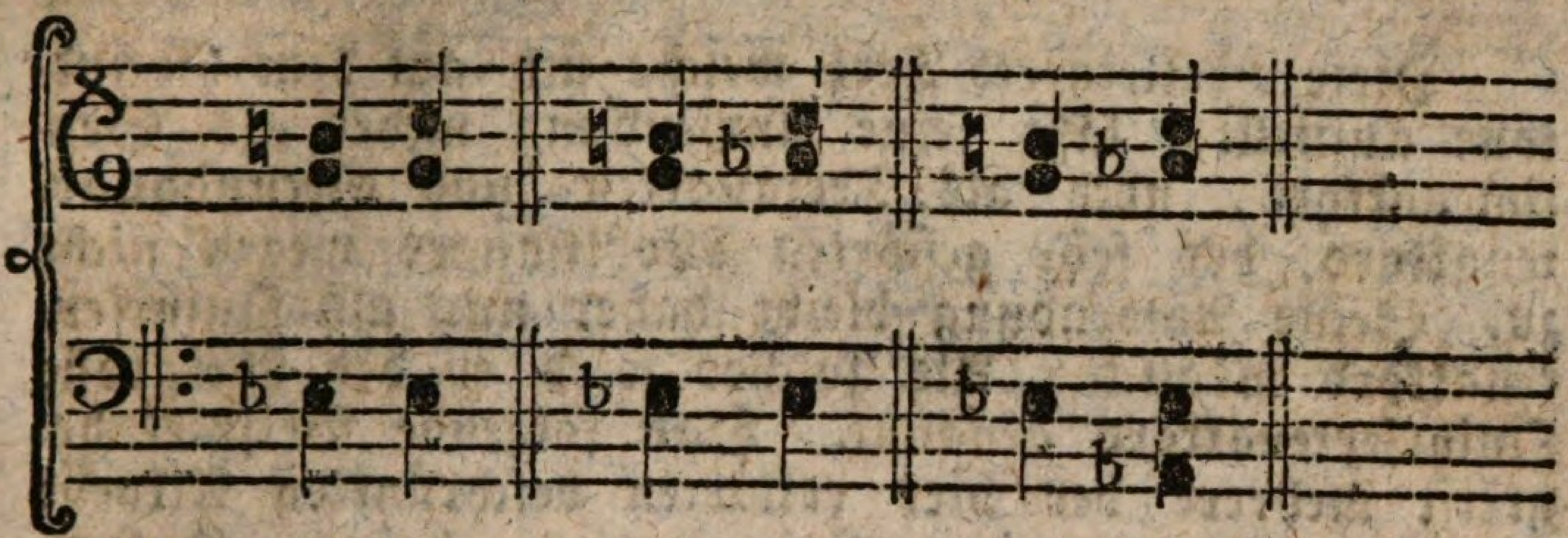
Vierklänge:

h	c	d	es	f	g	as	h
g	as	h	c	d	es	f	g
es	f	g	as	h	c	d	es
c	d	es	f	g	a	h	c.

Bei der Durchsicht der hier in zwei Tonarten aufgestellten Akkorden findet sich unter den Zweiklängen keiner, der, von den vorher in dem Artikel Harmoniesystem als wesentlich aufgestellten Akkorden sich unterscheidet.

Unter den Dreiklängen aber findet sich in der Molltonart auf der dritten Stufe der Tonleiter, ein Quintenakkord, welcher der übergroße genannt wird, und der das Maaß, welches die wesentlichen Dreiklänge, des Wohlklanges halber, annehmen, überschreitet, denn er besteht aus zwei großen Terzen, und heißt hier $\begin{smallmatrix}h\\g.\\es\end{smallmatrix}$ Außer diesem zu großem Maaße begreift derselbe den Leiteton der Tonart in sich, und dieser, da er mit seiner unter ihm liegenden Terze $\begin{smallmatrix}g\\es\end{smallmatrix}$ nicht in dem Gleichgewicht der großen, oder sogenannten reinen Quinte steht, äußert sein Streben zum Fortschreiten in den nächstgelegenen Ton aufwärts, ganz offenbar. Durch diese Eigenheiten wird genannter Akkord in seinem Fortschreiten, das heißt zu demjenigen Akkorde, der auf ihn folgen könnte, beschränkt, denn möge er als Quinten- als Terzsexten- oder als Quartsexten-Akkord genommen werden, immer muß das Streben des Leitetons, erfüllt werden.

Dieser Dreiklang läßt in seinem natürlichen Fortschreiten fast nur die Folge nachstehender Akkorde auf sich, zu.



Unter den Vierklängen der vorgehend aufgestellten Akkorde werden sowohl auf der Tonleiter der Dur-Tonart, wie der, der Moll-Tonart, solche gefunden, die das Maaß des Wohlklanges, welches für diese Akkorde von dem Gehör als das rechte erkannt wird, überschreiten.

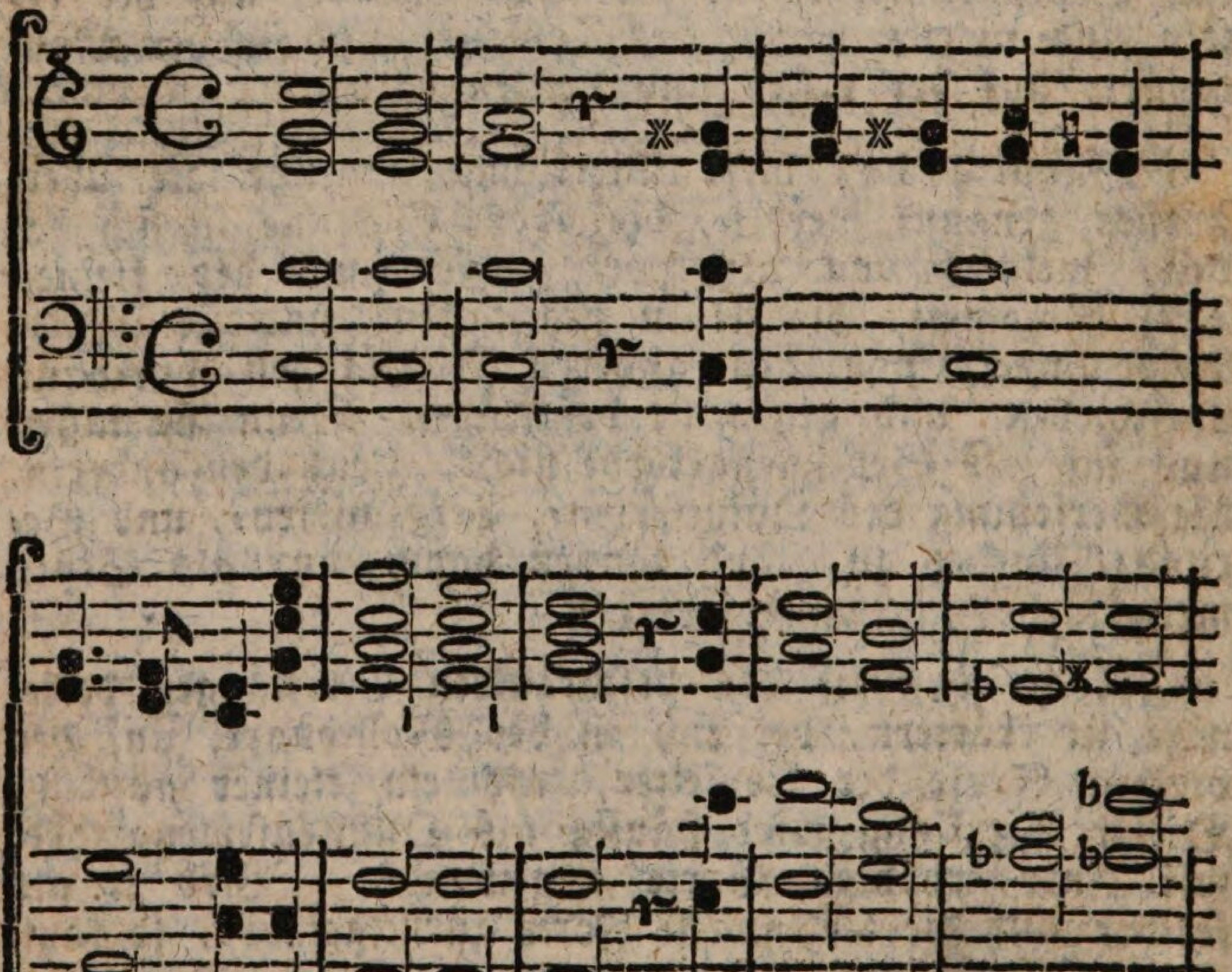
Diese Vierklänge finden sich in den vorstehenden, als Septimenakkorde in der Dur-Tonart, auf der ersten und vierten Stufe der Tonleiter und in der Molltonart, auf der ersten und dritten Stufe.

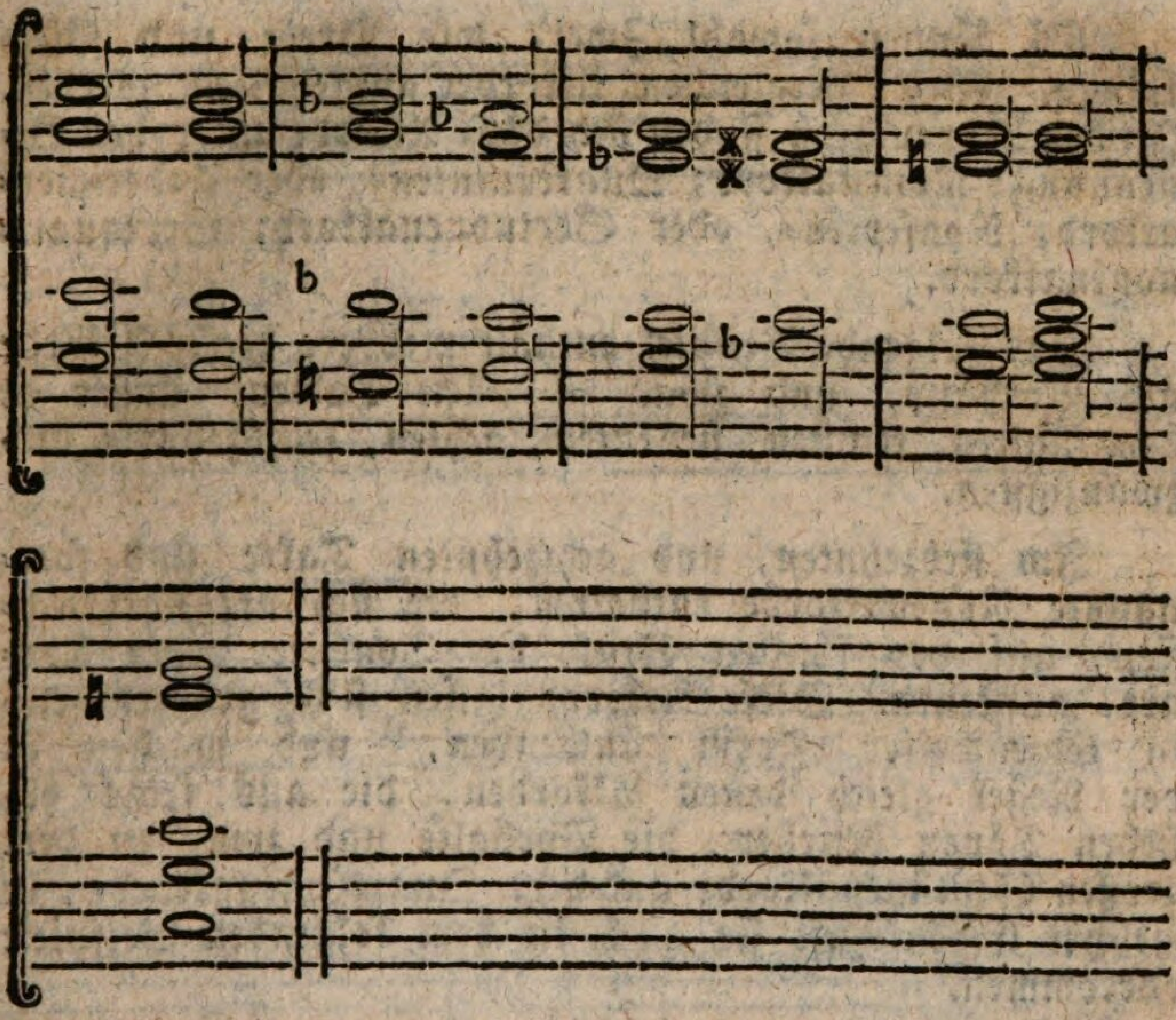
Dadurch daß diese Vierklänge, welche die übergroßen genannt werden, die große Septime in sich haben, welches von den zwei großen und der kleinen Terz herkommt, die sie in sich fassen, sind sie in der Anwendung, von den anderen Vierklängen durchaus verschieden und gegen sie beschränkt. Denn sie lassen aus sich als Septimenakkorde nicht, gleich den anderen, die Versetzung des Quintsexten-, Terzquarten-, und Secund-Akkordes zu, und können daher nur als Septimenakkorde angewandt werden.

Noch ist unter den beschränkten Vierklängen derjenige zu erörtern, der sich in der Molltonart, auf der vierten Stufe der Tonleiter, als ein kleiner aufstellt. Dieser Vierklang wird häufig als Quintensextenakkord, mit einer erhöhten Sexte angewandt. Wird er als solcher auf die terzenweise Form zurückgeführt, so kann er, der verkleinerten Terze wegen die durch die erhöhte Sexte entsteht, als Septimenakkord, nicht die Form

des verkleinerten Septimenakkordes, der aus drei kleinen Terzen besteht, annehmen.

Diese verkleinerte Terz welche sich auf dem Grundtone aufstellt, läßt seine Anwendung weder als Septimenakkord, noch als Terzquarten- und Secundquartenakkord, des sehr gestörten Wohlklanges wegen nicht zu. Seine Anwendung bleibt daher nur als Quintsextenakkord möglich. Als solcher wird er der übergroße Quintsextenakkord genannt. Das folgende Beispiel begreift mehrere der hier erklärten beschränkten Akkorde in sich, und zwar im ersten, zweiten, dritten, fünften, achten, zehnten und eilften Takte. Die Erörterung des Terzquartenakkordes {fis, dis, c, as} im eilften Takte, befindet sich in dieser Abtheilung in dem Artikel: Auflösung der Vierklänge.





Endlich müssen unter die beschränkten Akkorde, noch diejenigen gezählt werden, durch welche der Eintritt der wesentlichen Akkorde aufgehalten wird, und die unter der Benennung Vorhalte, bestehen.

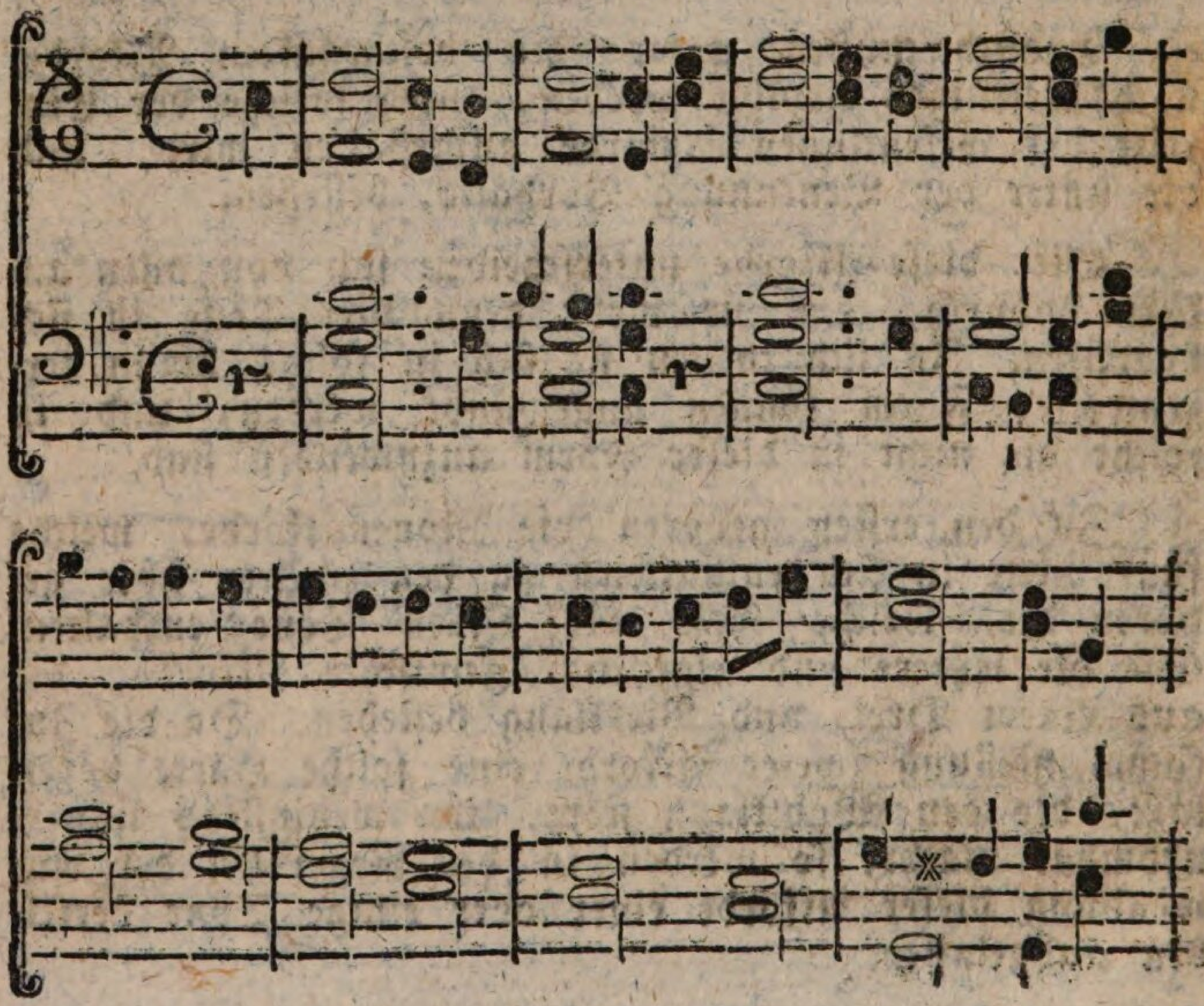
Sie, diese Akkorde unterscheiden sich von allen andern dadurch, daß sie mehr denn vier Töne in sich begreifen. In sich theilen sie sich in solche, die in terzenweiser Form können angewandt werden, und in solche die nicht in dieser Form anzuwenden sind.

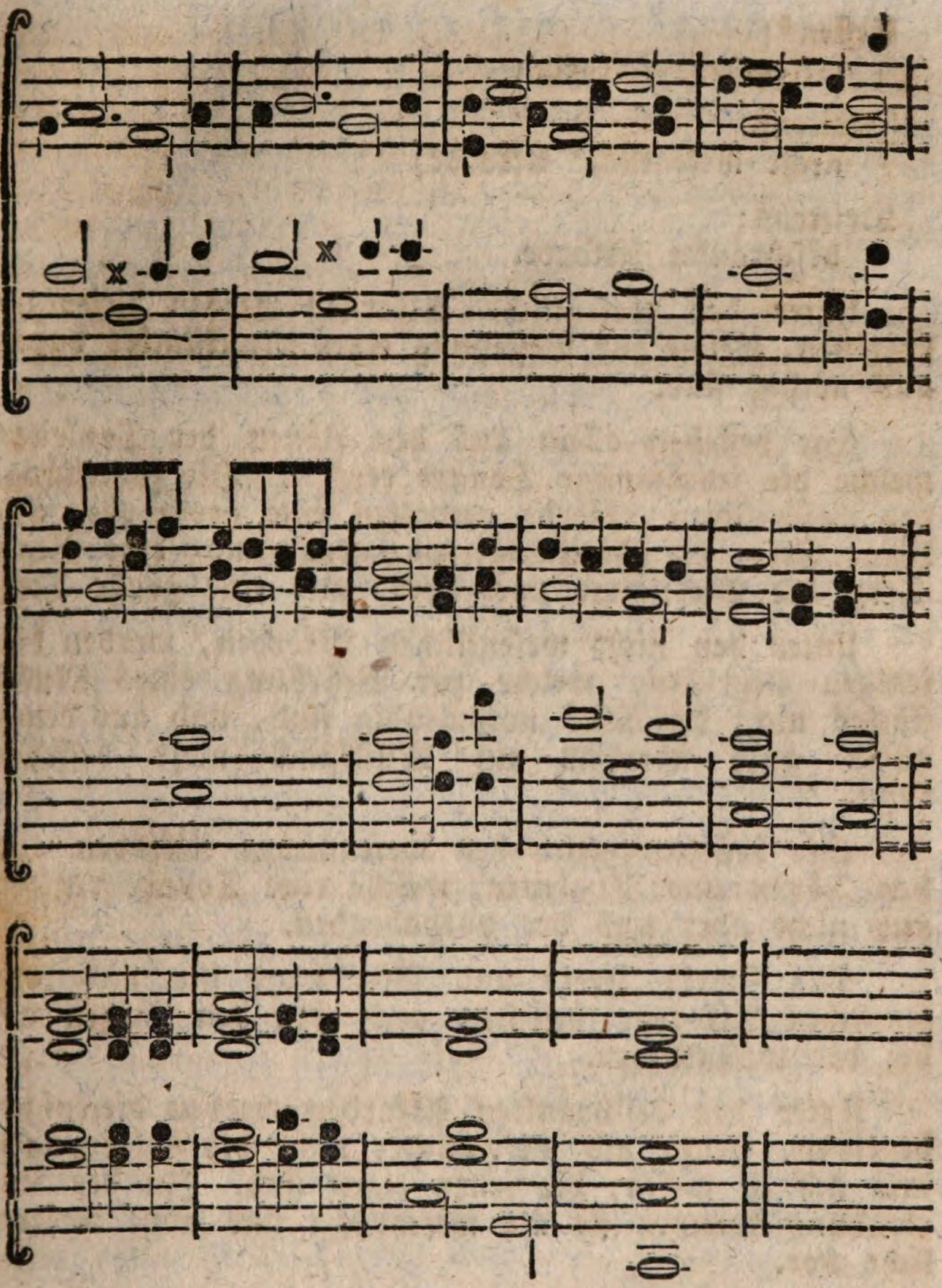
Zu den ersten gehören die Nonenakkorde, welche fünf Töne in sich enthalten; zu den zweiten aber gehören die, welche sechs bis sieben Töne enthalten. Sie die letztere sind eigentlich gemischte Akkorde, die aus einem Drei- und Vierklang bestehen. Da die Zusammenstellung zweier Akkorde eine solche Härte hören läßt, die den Wohlklang stört, ihn wenigstens unvernehmbar macht, so werden in der Regel bei der Anwendung dieser Akkorde einer oder einige Töne derselben ausgelassen.

Es können sowohl Zwei- wie Drei- und Vierklänge, durch dergleichen Akkorde aufgehalten werden. In den Lehrbüchern finden sich diese Akkorde unter der Benennung: Nonenakkord; Quartquinten-, oder Undecimenakkord; Nonsexten-, oder Sextnonenakkord; Sextquartnonenakkord.

Das folgende Beispiel enthält mehrere dieser Akkorde als Vorhalte, und zwar in allen Takten, außer in dem fünften, sechsten, siebenteu, achten, sechszehnten und zwanzigsten.

Im siebzehnten, und achtzehnten Takte sind sogenannte Nonenakkorde enthalten, die sich am natürlichsten, auf der fünften Stufe der Tonleiter jeder Tonart, aufstellen. Diese Akkorde lassen sich größtentheils in terzenweiser Form anwenden, und machen in der Regel gleich denen Akkorden, die aus sechs bis sieben Tönen bestehen, die Vorhalte und zwar zu dem großen Septimenakkorde und dem Quartsextenakkorde, in welcher Eigenschaft sie auch in dem folgenden Beispiele vorkommen.





Nach diesen so entwickelten und dargestellten Klängen zugleich erklingender Töne, wie sie sich, nach dem dieser Theorie zum Grunde gelegten Prinzip, der Tonleiter, geben, und durch die Erfahrung bestätigen, besteht das ganze Harmoniesystem aus dreierlei, bei der Anwendung eigenthümlich von einander verschiedenen, Akkorden.

Erstens:
wesentliche Akkorde;

Zweitens:
nicht wesentliche Akkorde;

Drittens:
beschränkte Akkorde.

Unter den wesentlichen Akkorden werden diejenigen begriffen, welche zur Bestehung eines Musikstückes durchaus nöthig sind.

Sie bestehen allein aus den Tönen der Tonleiter, welche die jedesmalige Tonart regiert. Die Zweiklänge der wesentlichen Akkorde enthalten eine große oder eine kleine Terz; die Dreiklänge eine große und eine kleine Terz; die Vierklänge zwei kleine und eine große Terz.

Unter den nicht wesentlichen Akkorden, werden diejenigen begriffen, welche zur Bestehung eines Musikstückes nicht durchaus nothwendig sind, und aus denen allein auch überdem ein Musikstück nicht bestehen kann.

Sie bestehen gleich den wesentlichen Akkorden aus den Tönen einer Tonleiter, welche eine Tonart regiert, nur nicht aber aus der vorhabenden.

Die Zwei, Drei- und Vierklänge der nicht wesentlichen Akkorde, bestehen aus eben den Terzen als die der wesentlichen.

Unter den beschränkten Akkorden werden diejenigen begriffen, welche als wesentliche, nicht die Folgerungen aus sich zu lassen, die jenen eigen sind. In der Anwendung kommen sie als wesentliche und nicht wesentliche vor.

Diese beschränkten Akkorde enthalten keine Zweiklänge. Die Dreiklänge bestehen aus zwei großen Terzen. Die Vierklänge, enthalten als Septimenakkorde zwei große und eine kleine Terz; und die, welche als Quintsextenakkord angewandt werden, enthalten eine große und eine kleine Terz, und eine große Secunde.

Eintheilung der Akkorde.

Die Eintheilung der Akkorde muß sowohl nach der Form, als nach dem Ausdrucke derselben geschehen. Was vorzugsweise die Form, nur allein als solche betrachtet, betrifft, so ist sie in dem hier vorgehenden Artikel erörtert worden. Es folgt daher hier zunächst die Betrachtung derselben in Hinsicht des Ausdruckes.

Nach der Größe, der Vollständigkeit und Bestimmtheit des Wohlklanges, giebt sich auch die Befriedigung und Entschiedenheit des Ausdruckes.

Die Befriedigung gewährt die Terze, die Entschiedenheit der Grundton.

Der Zweiklang ist im Wohlklange bestimmt, aber nicht vollständig, und daher der Ausdruck befriedigend, aber unentschieden. Die Unentschiedenheit kommt bei dem Zweiklange daher, daß z. B. bei $\frac{e}{c}$, der Grundton C; oder auch A seyn kann.

Der Dreiklang, terzenweise zusammengestellt, ist im Wohlklange vollständig und bestimmt, daher der Ausdruck völlig befriedigend und entschieden. Bei dem Dreiklange kommt die Befriedigung und Entschiedenheit daher, weil der Grundton und die Terz durchaus keine weitere Deutung zulassen.

Der Vierklang, terzenweise zusammengestellt, ist im Wohlklange vollständig, aber unbestimmt, daher der Ausdruck unbefriedigend und unentschieden. Diese Unentschiedenheit ist ihrer Natur nach beunruhigend, und äußert dadurch ein Streben nach Fortschreiten, welches Streben nur in der Auflösung in einen Dreiklang seine Befriedigung findet.

Außer diesem hier bemerkten allgemeinen Ausdrucke der Akkorde, haben solche noch einen besonderen, welcher in dem eigenthümlichen Ausdrucke der Terzen, als der kleinen und großen, und der Stellung, welche sie im Akkorde einnehmen, seinen Grund hat.

So wie das Harmoniesystem sich nur durch das Verhältniß, welches die Terz bedingt, entwickeln läßt,

so beruht auch aller Ausdruck der Akkorde nur allein auf diesem Verhältniß.

Der besondere Ausdruck der kleinen und großen Terz begründet sich in dem längeren oder kürzeren Maaße, nach welchem die beiden Töne, welche die Terz bilden, zu einander stehen.

Die kleine Terz begreift vier Töne in sich, die durch drei Tonstufen verbunden sind, und die große Terz begreift fünf Töne in sich, die durch vier Tonstufen verbunden sind. Jeder Zwei- Drei- und Vierklang wird durch die Stellung der Terzen, welche er in sich begreift, im Ausdruck regiert; und dieser Ausdruck bewährt sich auch bei denjenigen Drei- und Vierklängen, welche die Hauptform, aus Terzen zusammengestellt, durch die Versetzung ihrer Töne zuläßt.

Dieses Regieren der Terze geht von derjenigen aus, welche sich bei dem Quinten- und Septimenakkord auf dem Grundtone aufstellt.

Bei den Zweiklängen kann wie natürlich, nur die Terz regieren, welche den Zweiklang selbst bildet.

Wenn demnach die Töne der Tonleiter terzenweise zu Zweiklängen verbunden werden, als:

e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c

so sind dem eigenthümlichen Ausdruck der Terze, und ihrer Benennung nach, hier vier große und vier kleine Zweiklänge. Es giebt demnach zweierlei Zweiklänge; große und kleine.

Werden ferner die Töne der Tonleiter terzenweise zu Dreiklängen verbunden als:

g	a	h	c	d	e	f	g
e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c

so ergeben sich hier, nach dem eigenthümlichen und vorherrschenden Ausdruck der unteren Terze, und deren Benennung nach, vier große und drei kleine Dreiklänge. Das Wesen des Wohlklanges der Dreiklänge

terzenweise, bedingt, daß solche aus einer großen und kleinen Terz zusammen gesetzt sind.

Diese Bedingung erfüllt der siebente Dreiklang nicht, denn derselbe besteht aus zwei kleinen Terzen. Da hier nun eine Verminderung des Maaßes gegen die großen und kleinen Dreiklänge besteht, so wird dieser Dreiklang der verminderte Dreiklang genannt. Dieser Dreiklang hat nicht den befriedigenden und entschiedenen Ausdruck des großen und kleinen Dreiklanges, sondern neigt sich, seiner Natur nach, zu dem Ausdruck, welchen die großen und kleinen Vierklänge haben. Es giebt demnach der terzenweise zusammengesetzten Dreiklänge dreierlei: große, kleine, und verminderte Dreiklänge.

Bei der terzenweisen Zusammenstellung der Töne der Tonleiter zu Vierklängen stellen sich folgende dar, als:

h	c	d	e	f	g	a	h
g	a	h	c	d	e	f	g
e	f	g	a	h	c	d	e
c	d	e	f	g	a	h	c.

Zu dem Wesen des Wohlklanges der Vierklänge, gehört außer den Bedingungen, welche die Zwei- und Dreiklänge in dieser Hinsicht verlangen, noch die, daß ein Vierklang, der einen nicht ungestörten Wohlklang erzeugen soll, in seinem Bereiche nicht mehr denn zwei kleine und eine große Terz haben muß. Denn bei der Vergleichung der Töne zur Aufstellung des Harmoniesystems wurde gefunden, daß wenn zwei Töne, in dem Verhältniß der kleinen Secunde, oder der großen Septime, sich hören lassen, kein ganz ungestörter Wohlklang mehr vernommen werden kann.

Dieser Erfahrung zu Folge wird in den hier zusammengestellten Vierklängen gefunden, daß der erste und vierte einen nicht ungestörten, wenigstens nicht ganz begreiflichen Wohlklang erzeugen kann, indem jeder aus zwei großen und einer kleinen Terz besteht, und dadurch die große Septime in sich schließt. Diese Vierklänge können daher, bei der Behandlung zu Ton-

kunstwerken, nicht gleich den wesentlichen Akkorden, angewandt werden. Sie werden die übergroßen Vierklänge genannt. Der fünfte der vorher aufgestellten Vierklänge wird von der großen Terz regiert, der zweite, dritte und sechste, aber von der kleinen Terz.

Zu Folge der vorigen Benennung wird der fünfte ein großer, der zweite, dritte und sechste ein kleiner Vierklang genannt.

Der siebente unter den aufgestellten Vierklängen genügt zwar der Bedingung, welche das Wesen des Vierklanges macht, und besteht sonach aus zwei kleinen und einer großen Terz: allein er erfüllt nicht die Bedingung des harten oder weichen Dreiklanges in seinen beiden unteren Terzen, sondern nur die des verminderten Dreiklanges, und wird daher verminderter Vierklang genannt. Diese Eigenschaft macht, daß er einen noch weniger entschiedenen Ausdruck hat, wie die großen und kleinen Vierklänge.

Endlich ist noch der Vierklang zu bemerken, der sich in der Moltonart auf der siebenten Stufe der Tonleiter aufstellt. Dieser Akkord besteht aus vier kleinen Terzen, und ist im Ausdruck fast dem verminderten Vierklange gleich. Er wird der verkleinerte Vierklang genannt.

Nach dieser Auseinandersetzung und Bezeichnung des besonderen Ausdruckes der Akkorde darf die Betrachtung desselben an und für sich folgen.

Dieser besondere Ausdruck der Akkorde, welcher durch den eigenthümlichen Ausdruck der kleinen und der großen Terz, und die Stellung der Terzen untereinander im Akkorde hervorgebracht wird, zeigt sich überhaupt in jedem Akkorde, der die terzenweise Verbindung zuläßt. Diese Verschiedenheit des besonderen Ausdruckes der Akkorde, zerfällt noch in so viele Arten des Ausdruckes, als Tonleitern aus dem Tonsystem gestaltet werden können, und zwar nach Maaßgabe der höheren oder tieferen Stellung, welche eine Tonleiter in dem Bereich des Tonsystems einnimmt.

Werden zu dieser Menge von Akkorden, noch die fast unzähligen Schattirungen gedacht, die, den natur-

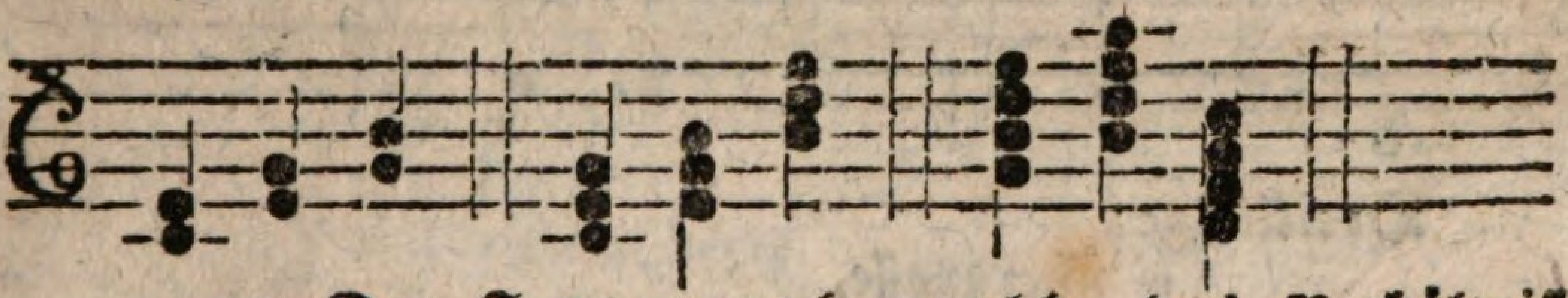
gemäßen Tonverhältnissen nach, möglich sind, und wie sie derjenige Ausdruck erreichen kann, welcher sich bei dem Vortrage selbst erst gestaltet; so ist der Umfang des Ausdruckes unendlich. Nach dieser Erörterung der Form und des Ausdruckes der Akkorde, dürfte eine solche Eintheilung derselben, nach der Form und dem Ausdrucke gestellt, die eine genaue und bequeme Uebersicht gewährt, möglich seyn.

Uebersicht der Akkorde des Harmoniesystems, wie sie sich nach dem Verhältniß der Terz, in der Form und dem Ausdruck, auf den Tönen der Tonleiter aufstellen.

Der Form nach, welche in dem Verhältniß der Terz besteht.

a Zweiklänge,
b Dreiklänge,
c Vierklänge.

a b c

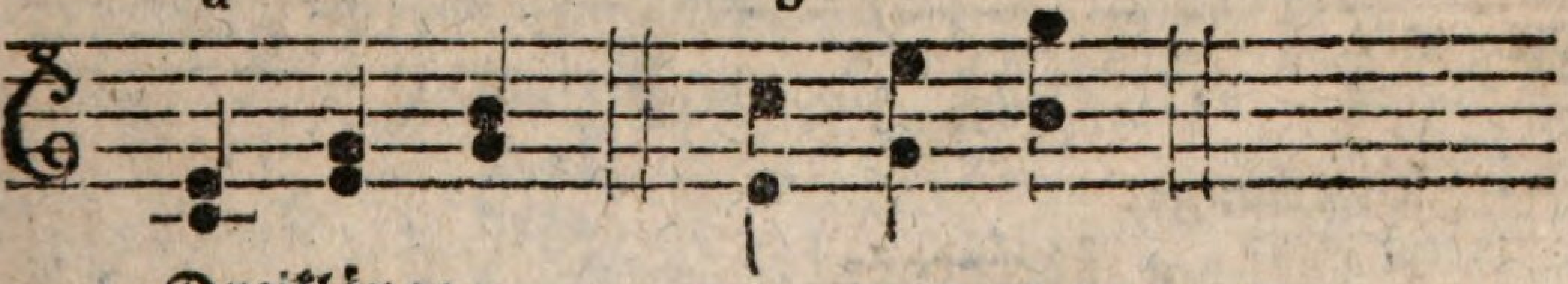


Den Formen nach, welche das Verhältniß der Terz, aus sich entwickeln läßt.

Zweiklänge:

a Terzenakkorde,
b Sextenakkorde.

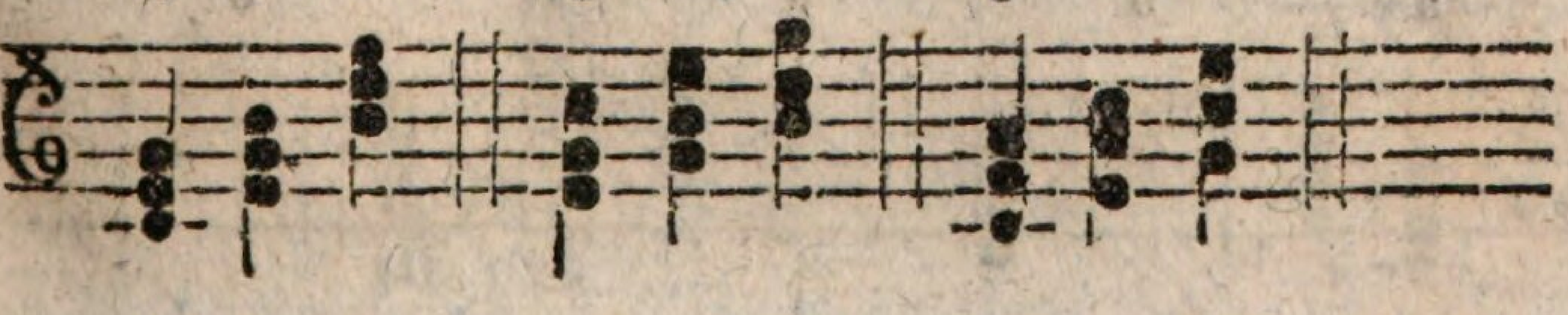
a b



Dreiklänge:

a Quintenakkorde,
b Terzsextenakkorde,
c Quartsextenakkorde.

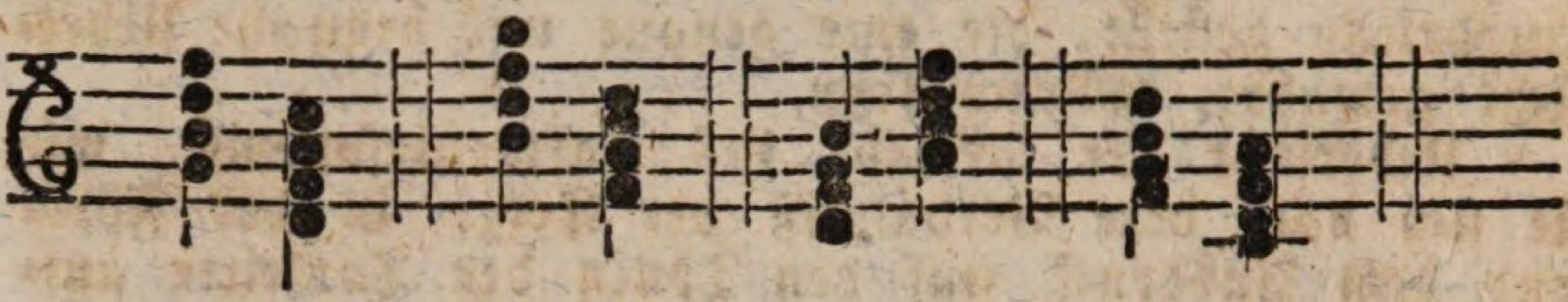
a b c



Vierklänge:

a Septimenakkorde,
b Quintsextenakkorde,
c Terzquartakkorde,
d Secundquartakkorde.

a b c d

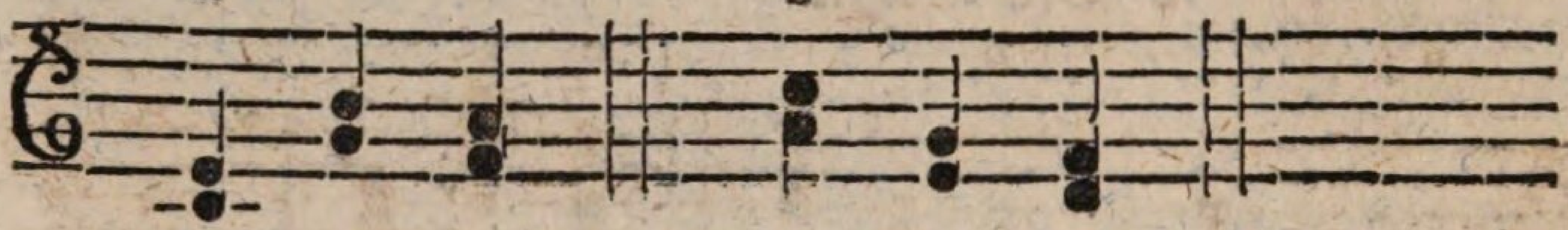


Dem Ausdruck nach, wie ihn das Verhältniß der Terz giebt.

Zweiklänge:

a große,
b kleine.

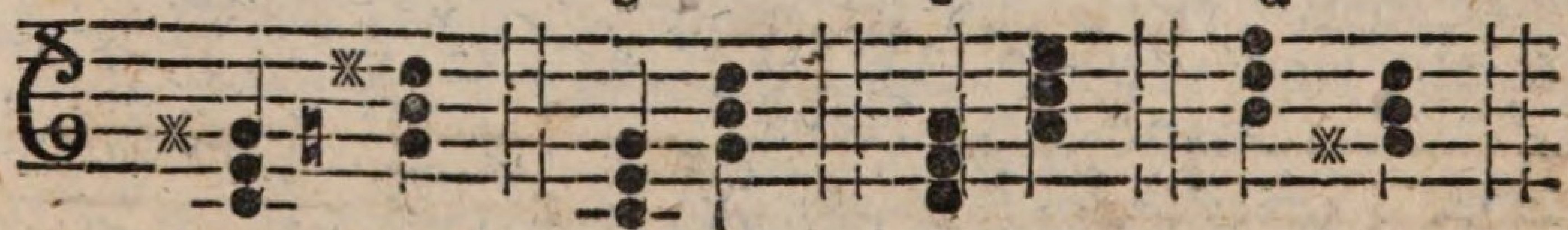
a b



Dreiklänge:

a übergroße,
b große,
c kleine,
d verminderte.

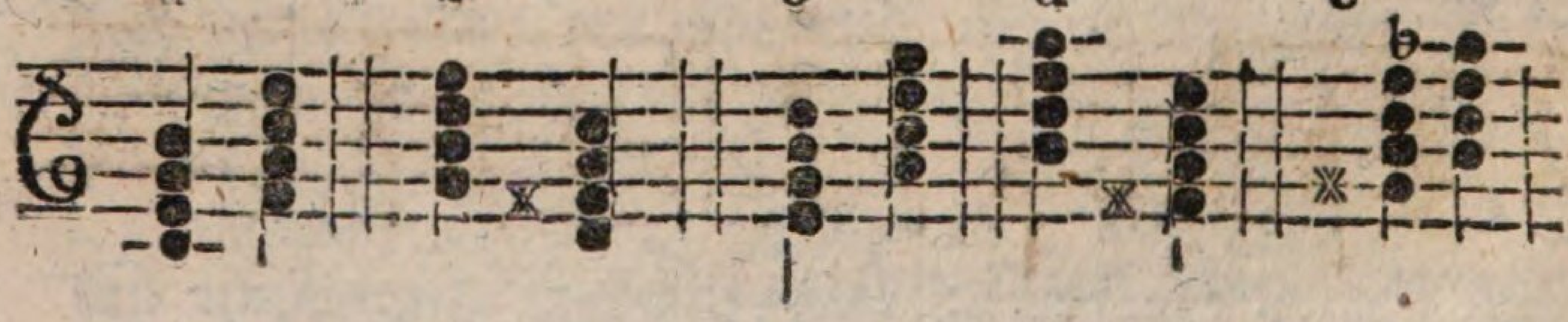
a b c d



Vierklänge:

a übergroße,
b große,
c kleine,
d verminderte,
e verkleinerte.

a b c d e



Der Form und dem Ausdruck nach.

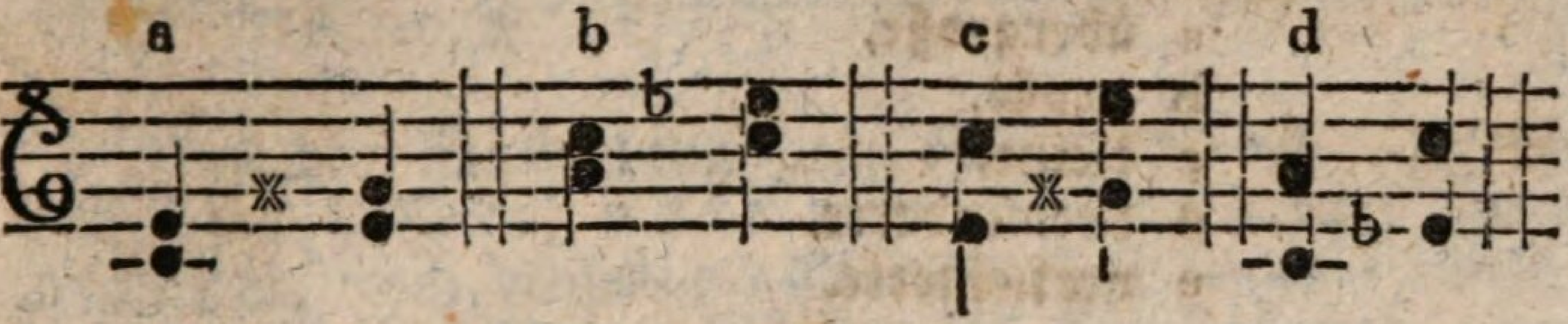
Zweiklänge:

Terzenakkorde:

a große,
b kleine.

Sextenakkorde:

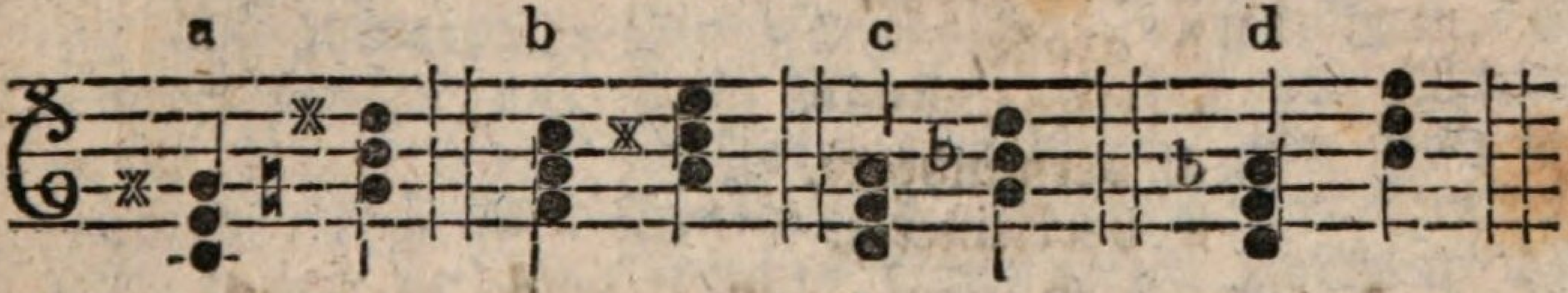
c große,
d kleine.



Dreiklänge:

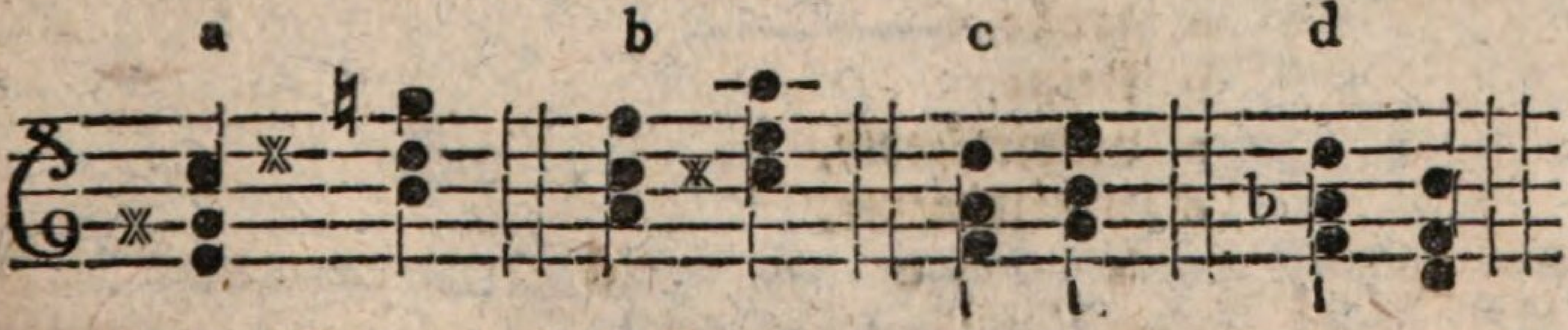
Quintenakkorde:

a übergroße,
b große,
c kleine,
d verminderte.



Terzsextenakkorde:

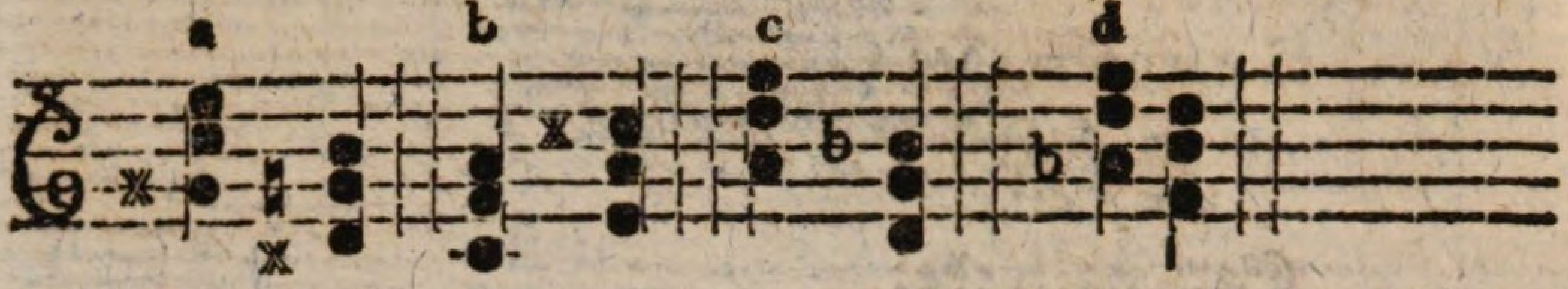
a übergroße,
b große,
c kleine,
d verminderte.



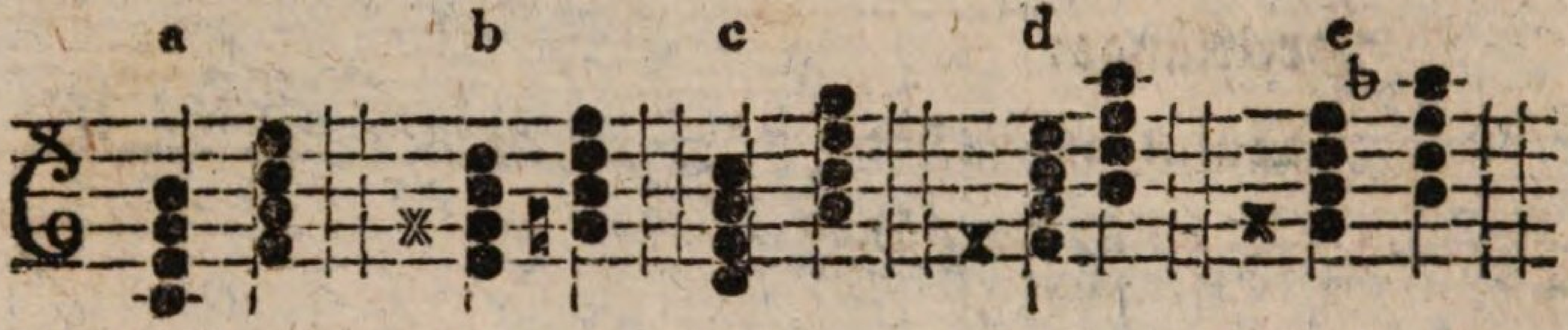
Quartsextenakkorde:

a übergroße,
b große,

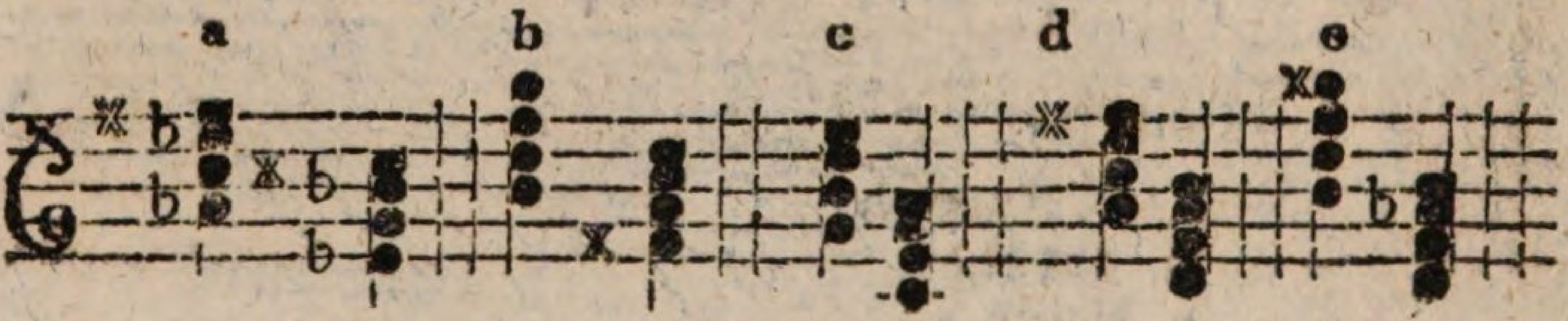
c kleine
d verminderte.



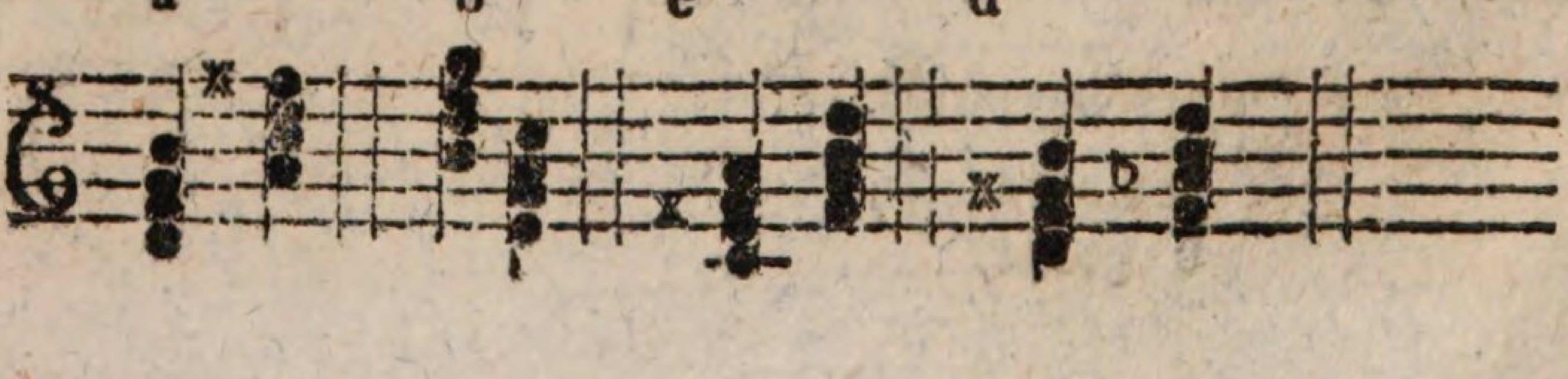
Vierklänge:
Septimenakkorde:
a übergroße,
b große,
c kleine,
d verminderte,
e verkleinerte.



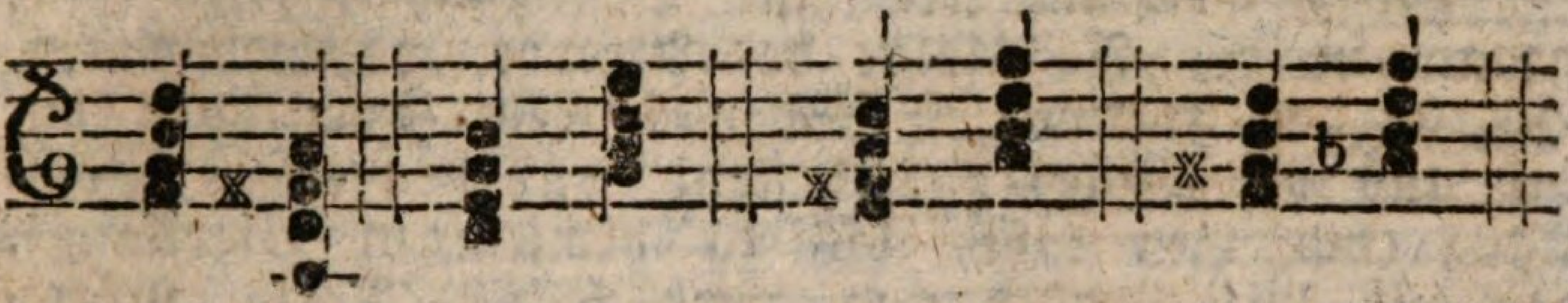
Quintsextenakkorde:
a übergroße,
b große,
c kleine,
d verminderte,
e verkleinerte.



Terzquartenakkorde;
a große,
b kleine,
c verminderte,
d verkleinerte.



Secundquartenakkorde:
a große,
b kleine,
c verminderte,
d verkleinerte.



Bei der Eintheilung dem Ausdruck nach, werden diejenigen Akkorde, welche nicht in Terzenweiser Form erscheinen, nach denjenigen Eigenschaften benannt, welche die terzenweise Form, aus der sie sich herleiten, hat, mit Ausnahme des übergroßen Quintsextenakkordes.

Dieser Akkord leitet sich eigentlich von dem kleinen Septimenakkorde her, denn seine verkleinerte Terze ist bloß zufällig. Da er aber als Septimen- Terzquarten- und Secundquartenakkord nie angewandt wird, sondern nur bloß als Quintsextenakkord, so ist dieses der Grund ihn als übergroßen Quintsextenakkord aufzuführen. Es kommt sonach auf das Maaß, welches die Akkorde außer der terzenweisen Form annehmen, gar nicht an, sondern durch ihre Benennung, hinsichts des Ausdrukkes, zeigen sie, von welcher terzenweisen Form sie herstammen. Durch diese Bestimmung wird das ängstliche Messen und Beurtheilen der Akkorde, die nicht in terzenweiser Form erscheinen, vermieden. Es ist dieses durchaus nicht wesentlich und hat auf die Akkorde selbst und deren Verbindung gar keinen Einfluß.

Wohlklang der Akkorde.

Alle Mittel, welche die Musik ihrem Wesen nach, besitzt, und zu Tonkunstwerken anwendet, sind Wohlklänge.

Diese Wohlklänge sind und müssen, als solche, dem Grade nach verschieden seyn, da, wie es die Werke

dieser Kunst beweisen, so mannigfaltiger Ausdruck durch sie zu erreichen möglich ist. Die Verschiedenheit der Wohlklänge bewährt sich, wie das bei der Entwicklung des Harmoniesystems sich zeigte in der Vollständigkeit und Bestimmtheit derselben.

Diese Vollständigkeit und Bestimmtheit wird ganz genau in der Reihefolge der Akkorde wahrgenommen, wie sie das Harmoniesystem von dem Zweiklange an, der aus der kleinen Terz besteht, und den ersten Wohlklang empfinden läßt, bis zu demjenigen Vierklange, der aus zwei großen und einer kleinen Terz, zusammengestellt, und bei dem der Wohlklang nicht ungestört ist, giebt. Von dem Zweiklange, der die kleine Terz bildet, steigt der Wohlklang zur Vollständigkeit und Bestimmtheit durch den Zweiklang mit der großen Terz; darauf durch den Quintenakkord, der von der kleinen Terz regiert wird, zu dem Quintenakkord den die große Terz regiert. Hier hat der Wohlklang seine höchste Höhe der Vollständigkeit und Bestimmtheit erreicht. Von hier an nimmt derselbe ab, durch den verminderten Quintenakkord, aus zwei kleinen Terzen bestehend; dann durch den verminderten Septimenakkord, aus drei kleinen Terzen zusammengesetzt; darauf durch den Septimenakkord, der von der großen Terz regiert wird; bis endlich in dem Septimenakkorde, der sich aus zwei großen und einer kleinen Terz bildet, die Vollständigkeit keine Bestimmtheit mehr äußert, und dadurch der Wohlklang nicht mehr ungestört ist. Der Wohlklang dieser wesentlichen Akkorde in seinen mannigfaltigen Arten, kann, wenn solche aufeinander folgen, durch die beschränkten Akkorde verstärkt oder vermindert werden, je nachdem es der Ausdruck überhaupt nöthig macht. Wie diese Akkorde alle, oder theilweise, zu einem solchen Ganzen verbunden werden, worauf eine Melodie ruhen kann, und wovon sie den höchsten Ausdruck erhält darüber können weder Regeln, noch bestimmte Beispiele gegeben werden. Ueber diejenige Verbindung der Akkorde aber, welche den Wohlklang verletzt, darüber können bestimmte Beispiele angeführt und Regeln aufgestellt werden, durch welche die Verletzung des Wohlklanges vermieden wird.

Nach diesem steht also fest, daß nicht gelehrt werden kann, wie die Akkorde verbunden werden können, sondern daß nur gelehrt werden kann, wie sie nicht können verbunden werden.

Dieser begründete Satz steht mit der zeitigen Lehre von der Verbindung der Akkorde, wie sie alle Lehrbücher der Harmonie enthalten, gerade im Widerspruch, denn diese zeigt, wie die Akkorde, wenigstens größtentheils, müssen verbunden werden. Es ist natürlich, daß bei dieser Lehre auch nothwendiger Weise muß gezeigt werden, wie die Akkorde nicht können verbunden werden. Der Widerspruch zwischen beiden Lehren ist sonach gemildert, doch nicht gehoben.

Ist es das Hauptgeschäft, zu zeigen, wie die Akkorde in der Mehrheit verbunden werden können, so sind nicht Beispiele genug dafür anzuführen, indem diese Verbindungen fast unendlich sind, und dennoch können keine bestimmten Regeln dafür aufgestellt werden. Besteht dagegen das Hauptgeschäft darin, daß nur gezeigt wird, wie die Akkorde nicht können verbunden werden, so sind nur wenige, aber, wie es die Sache zuläßt, bestimmte Beispiele anzuführen, aus welchen feststehende Regeln können abgeleitet werden, die keine mehr nach sich ziehen, auch an sich keiner weiteren Deutung fähig sind.

Die zeitige Lehre von der Verbindung der Akkorde, hat dem vorigen zu Folge den langen und unbestimmten Weg gewählt; dahingegen die Lehre, welche diese Theorie davon aufstellt, den kurzen und bestimmten Weg einschlägt.

Die Verbindung der Akkorde nach der bestehenden Lehrart, beruht auf der Ansicht, daß die Akkorde an sich selbst dem Klange nach Wohlklänge und Uebelklänge sind.

Dieses Wohl- und Uebelklingen in den Akkorden erklärt diese Lehre, seltsamer Weise, daraus, daß zwei gleicherklingende Töne, welche eine Secunde bilden, gleichviel welche, einen Uebelklang an und für sich empfinden lassen, und daß dieser Uebelklang auch den-

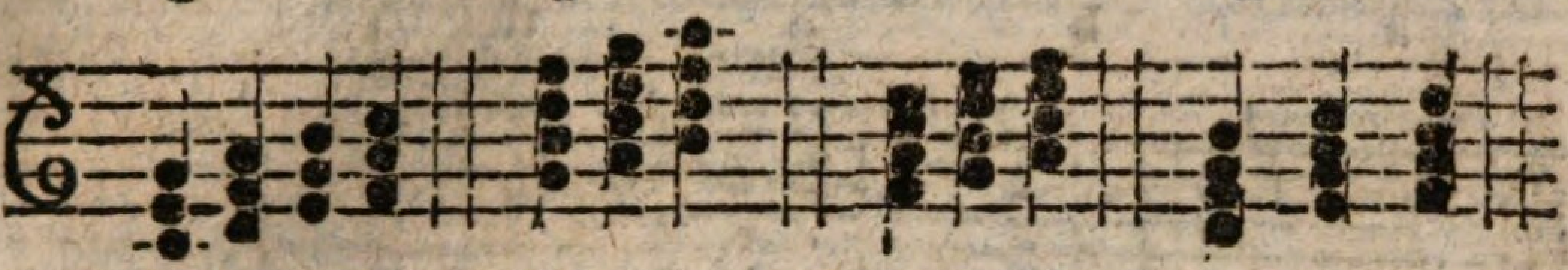
noch besteht, wenn die Secunde in der Octave, im Verhältniß der Septime, erscheint. Zu dieser Ansicht im Harmoniesystem führte der sonderbare Begriff von der Gestaltung des Tonsystems im Allgemeinen, dann aber auch noch der von der Begründung des Wohlklanges im Besondern, nämlich die Bestimmung desselben nach den Schwingungen der Saiten, die diesen oder jenen Ton erzeugen und die Aufstellung des Zahlenverhältnißes, in welchem diese zu einander stehen. War diese Ansicht einmal als richtig annerkannt und angenommen, so gab sich die Lehre von selbst, und aus dieser mußten alle die sonderbaren und höchst überfließigen Bestimmungen der vielfältigen Gebote und Verbote folgen.

Nach dieser Ansicht wurden die Akkorde in wohlklingende, consonirende, und überklingende, dissonirende, getheilt. Zu dem ersten zählte man alle Dreiklänge, (Zweiklänge nimmt diese Lehre der Harmonie nicht an) und zu den letzteren alle Vierklänge, doch stand der verminderte Dreiklang zwischen beiden.

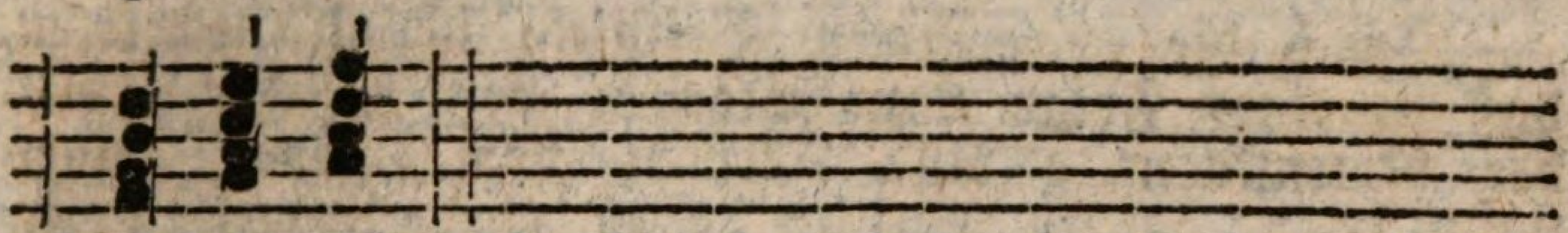
Wenn ein wirklicher Akkord übel klingt, so sind entweder seine Töne falsch, oder doch nicht rein genommen, und wenn man heut zu Tage von schneidenden und herzzerreißenden Dissonanzen hört, so ist das bloß ein Modeausdruck, denn die Tonkunst hat durchaus keine Mittel etwas Herzzerreißendes oder Schneidendes empfinden zu lassen. Auch steht es ferner offenbar dem Begriffe vom Schönen entgegen, wenn Akkorde, welche übel klingen, bei einem Tonkunstwerke, bei welchem, wie bei jedem anderen Kunstwerke, Schönheit Hauptbedingung ist, sollten angewandt werden. Wenn nun sonach dem nicht zu widersprechenden seyn dürfte, daß jeder Akkord ein Wohlklang sei, so soll hier bewiesen werden, daß das Uebelklingen bei der Verbindung der Akkorde nicht in den Akkorden an und für sich, sondern in der Folge derselben liegt.

Wenn die Quintenakkorde a, die Septime b, Quintsexten c, Terzquarten d, und Secundquartenakkorde e, in gleicher Form der Notenstufen aufeinander folgen, so erzeugt diese Aufeinanderfolge einen Uebelklang.

a b c d

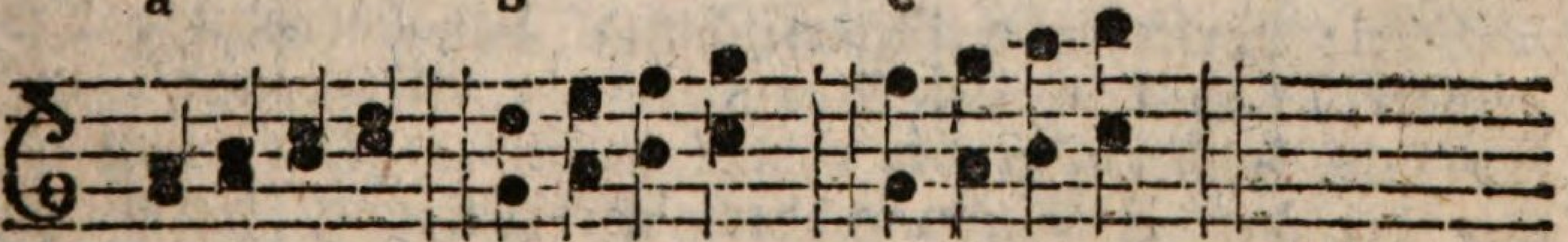


e

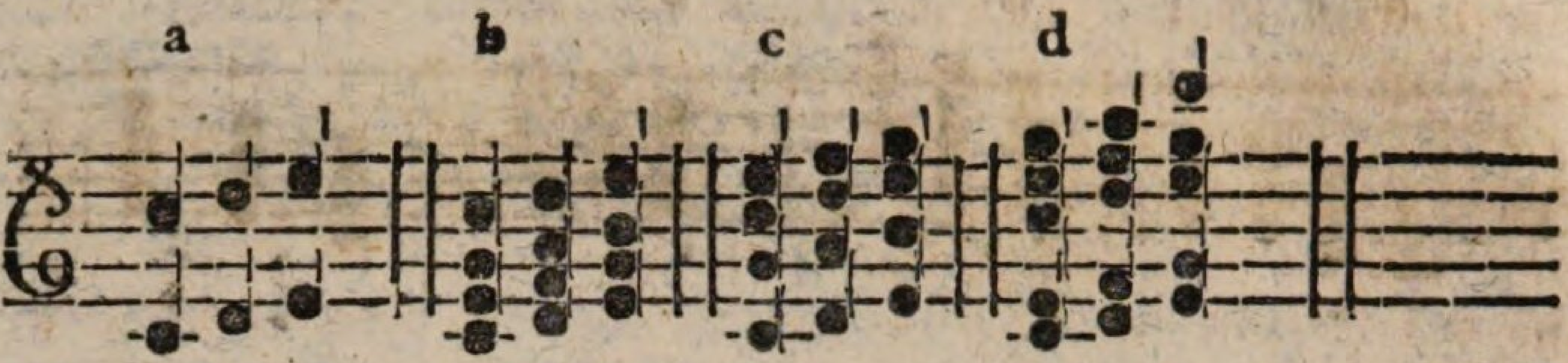


Untersucht man das Wesen dieses Uebelklanges näher, so wird gefunden, daß nicht alle Formen von gleichen Notenstufen und von gleichzeitig erklingenden und auf einanderfolgenden Tönen in jenen Folgen von Akkorden einen Uebelklang erzeugen, sondern daß dieser Uebelklang nur von besondern Formen herkommt, und daß hingegen andere Formen von Tönen in denselben einen Wohlklang erzeugen. Die Formen welche den Uebelklang bei der Verbindung der Akkorde erzeugen, werden ermittelt, wenn man jeden Ton einer Tonleiter mit dem Grundton derselben gleichzeitig erklingen, und in gleicher Form der Notenstufen fortschreiten läßt. Wenn zwei gleichzeitig erklingende, durch eine Notenstufe verbundene Töne, in gleicher Form der Notenstufen auf einander folgen, so erzeugt die Folge einen Uebelklang a. Denselben erzeugt eine Folge von Tönen welche durch vier Notenstufen verbunden sind b. Denselben erzeugt eine Folge von Tönen, welche durch sechs Notenstufen verbunden sind c.

a b c



Endlich erzeugen zwei gleich zeitig erklingende, durch sieben Notenstufen verbundene Töne, in gleicher Form der Notenstufe a dargestellt auf einanderfolgend, daß zwischen dem ersten und dem zweiten b, oder zwischen dem ersten und über den zweiten c d noch andere Töne gleichmäßig mitschreiten, einen Uebelklang.



Durch die angeführten Beispiele ist also erwiesen, daß in einer Folge von Akkorden von gleicher Form der Notenstufen gewisse Formen von Tönen einen Wohlklang, andere Formen aber einen Ueberklang erzeugen. Zu Folge dessen, daß die Musikwerke nur aus Wohlklängen bestehen können, muß bei der Verbindung der Akkorde dieser gefundene Uebelklang, welcher den Wohlklang hier völlig so lange verletzt, als mit der Form welche ihn regiert fortgeschritten wird, vermieden werden. Auf der Vermeidung des aufgestellten Uebelklanges nur allein beruht die ganze Kunst des reinen Satzes. Das Geschäft dieser Kunst besteht also darin, bei der Verbindung der Akkorde die Formen von Tönen, welche einen Uebelklang erzeugen, so zu stellen und zu kehren, daß nur solche Formen von Tönen vorkommen, welche einen Wohlklang empfinden lassen.

Es bleibt demnach bei der Verbindung der Akkorde ein Hauptgesetz, diejenigen Formen von Tönen, welche in der Folge der Akkorde einen Uebelklang erzeugen, zu vermeiden. Geschieht dieß, so können Dreiklänge und Vierklänge in ihren mannigfaltigen Formen untereinander wie aufeinander folgen.

Die vorstehende Untersuchung hat überhaupt dargethan, daß kein Uebelklang in den Akkorden an und für sich, sondern in der Folge derselben liegt, und solcher bei der Verbindung der Akkorde stets vermieden werden muß. Es giebt daher keine übelklingende Akkorde an sich selbst, sondern es sind wie im Eingange gesagt wurde, lauter Wohlklänge, aus denen die Musik ihre Werke schafft. Von diesen Wohlklängen drücken die Zwei- oder Dreiklänge, mit Ausnahme des verminderten, Befriedigung, Entschiedenheit, überhaupt Ruhe aus. Die verminderten Dreiklänge und alle

Vier-

Vierklänge aber, drücken Unbefriedigung, Unentschiedenheit, überhaupt Unruhe aus.

Diese Unruhe hat, in den übergroßen und verminderten Dreiklängen, solche als Quintenakkorde genommen, ihren Grund in dem Aus- und Zueinanderstreben des Grundtones und der Quinte, welches Streben dieser Töne auch in den Terzsext- und Quartsextakkorden, welche aus diesen Quintenakkorden entstehen, statt findet. Bei den großen, verminderten und verkleinerten Vierklängen, hat die Unruhe, in demselben Streben der Töne ihren Grund, wie bei den verminderten Dreiklängen, und wird solche, durch das Verhältniß der Septime, oder der Secunde noch beträchtlich vermehrt. In den übrigen Vierklängen, besteht die Unruhe, in dem Verhältniß der Septime, oder der Secunde.

Die eine dieser Klangarten ist im Wohlklange bestimmt, und im Ausdrucke entschieden. Sie begreift alle Zwei- und Dreiklänge, mit Ausnahme des verminderten, in sich.

Die zweite dieser Klangarten ist im Wohlklange unbestimmt und im Ausdrucke unentschieden. Sie begreift in sich, die verminderten Dreiklänge, alle Vierklänge, nebst den beschränkten Akkorden.

Da nun jede dieser Klangarten, für die Lehre der Harmonie zu ihrer Unterscheidung eine eigene Benennung erhalten muß, welche sie deutlich und genau bezeichnet, indem die Akkorde der einen Klangart bei der Anwendung eine besondere Behandlung erfordern, so dürfte es angemessen seyn, die Akkorde der ersten Klangart entschiedene Akkorde, und die der zweiten unentschiedene Akkorde zu benennen. Dem Gefühle gemäß müssen diejenigen Akkorde, welche ihrem Wesen nach beunruhigend sind, (unentschiedene Akkorde) in solche, deren Wesen Ruhe ist, (entschiedene Akkorde,) können aufgelößt werden.

Auflösung der unentschiedenen Akkorde.

Einen unentschiedenen Akkord, in einen entschiedenen verwandeln, heißt in der Musik den Akkord auflösen. Solche Auflösuug kann, bei dem übergroßen und verminderten

Dreiklange, in einen Zwei- oder Dreiklang und bei dem Vierklange ebenfalls in einen Zwei- oder Dreiklang geschehen.

So wie die Natur eine Empfindung, die durch Töne ausgedrückt wird, in dem Bereich der Tonleiter, als dem natürlich dazu geeigneten Tonkreise bewegt, und alle die Töne welche sich möglicherweise in diesen Kreis hineinbringen lassen, ohne seine Einheit zu stören, verbindet, und ineinander fügt, wie es das Wesen der Musik überhaupt, der Gesang will, eben so verbindet sie die Akkorde, die sich in einem solchen Tonkreise aufstellen, oder doch hinein gezogen werden können. Diesem nach verbinden sich die unentschiedenen Akkorde, bei ihrer Auflösung, mit den entschiedenen dadurch, daß in den allermeisten Fällen einer oder zwei ihrer Töne in die letzteren übergehen. Die anderen Töne, welche nicht also fort bestehen, schreiten mit sehr wenigen Ausnahmen, eine oder zwei Tonstufen über, oder unter sich.

Die Auflösungen des verminderten Dreiklanges sind Seite 36 gezeigt, und es bedarf daher hier keiner weiteren Anführung derselben. Eben so sind Seite 61, die Auflösungen des übergroßen Dreiklanges der als beschränkter Akkord, ebenfalls zu den unentschiedenen Akkorden gehört, gezeigt worden. Diese Auflösungen, dieser Dreiklänge, bestehen aber nur in Rücksicht auf das natürliche Streben einiger ihrer Töne, welches in den angeführten Beispielen ist erklärt worden.

Wird ein solcher Akkord aber so angewandt, daß dieses Streben nicht berücksichtigt wird, so ergeben sich mehrere Auflösungen desselben. Solche Auflösungen hier anzuführen wird nicht für nöthig erachtet, indem sie aus den folgenden Auflösungen der Vierklänge, sehr leicht zu entnehmen sind.

Vermöge der erwähnten Forderung der Natur, welche jede Empfindung die durch Töne ausgedrückt wird, in dem Kreise der Tonleiter festhält, und aus welcher Forderung das Grundgesetz auf dem diese Theorie beruht, hervorgeht, nämlich: daß nur allein aus der Tonleiter das Ton- und Harmoniesystem entwickelt werden kann und muß, kann jede Auflösung eines Vierklanges nur in einen Dreiklang derjenigen Tonart geschehen, in welcher der Vierklang selbst begriffen ist. Ueberhaupt ist kein Akkord denkbar, der

nicht als wesentlich in einer Tonart enthalten wäre. Demnach ist keine Mehrdeutigkeit derjenigen Akkorde, welche, aus denselben Tönen bestehend, in mehrere Tonarten vorkommen, möglich; denn das Gehör welches stets in einer Tonart durchaus befangen seyn muß, nimmt den vorhabenden Akkord, als in der Tonart begriffen, von der es selbst befangen ist.

Doch nicht jeder Dreiklang, der durch die Auflösung eines Vierklanges entsteht, kann die Tonart, in der sie beide begriffen sind, bestimmt und entschieden zum Gehör bringen. Besonders da nur allein der große, der verminderte, und verkleinerte Septimenakkord bei der Auflösung den Hauptdreiklang der Tonart als Quintenakkord giebt. Die Tonart wird nur dann entschieden zu Gehör gebracht, wenn der große Vierklang, und zwar als Septimenakkord, durch seine ihm eigenthümliche Auflösung in den Hauptdreiklang der Tonart, in welche er selbst gehört, als den Quintenakkord übergeht.

Nimmt nun gleich, wie vorher gesagt, das Gehör jeden Akkord im Laufe eines Musikstückes, so lange als in der Tonart enthalten, an, von der es selbst befangen ist, so thut es solches doch außer dem Laufe eines Musikstückes, oder überhaupt da nicht, wo es selbst in einer Tonart nicht bestimmt befangen ist. Daher muß überall wo, wie hier die Auflösungen beispielsweise angeführt werden, auf einen Dreiklang der große Vierklang derselben Tonart, als Septimenakkord und auf ihn seine vorher beregte eigenthümliche Auflösung folgen. Hiedurch wird das Gehör bestimmt in einer Tonart festgesetzt, und nimmt alle diese drei Akkorde als in einer Tonart begriffen an.

Durch welche Akkorde das Gehör aus einer Tonart in die andere geführt wird, gehört zur Erklärung des Artikels von den Ausweichungen und Uebergängen.

So wie das Harmoniesystem dreierlei Akkorde aufstellt, die in gegenseitiger Beziehung unter sich bei der Anwendung wesentlich verschieden sind, und jede Gattung dieser Akkorde, Vierklänge in sich befaßt, die als unentschiedene einer Auflösung fähig sind; eben so muß die Auflösung jeder dieser Gattung Akkorde besonders erörtert und erklärt werden. Diesemnach folgen hier zunächst die Auflösungen der wesentlichen Vierklänge.

Die wesentlichen Vierklänge, nämlich die großen, ver-

minderten und verkleinerten sind im Wohlklange unbestimmt, und daher im Ausdrucke unentschieden, und erregen das Gefühl der Unruhe.

Diese Eigenschaften begründen sowohl in diesen, wie in den noch übrigen Vierklängen, eine weitere Fortschreitung, die nur allein in der Auflösung in einen Zwei- oder Dreiklang ihre Beendigung findet.

Die großen Vierklänge enthalten den Leiteton der Tonart, und seine ursprüngliche Unterquarte, und sind durch das natürliche Streben dieser Töne von allen übrigen Vierklängen einer eigenthümlichen Auflösung fähig. Diese Auflösung führt unmittelbar den Hauptdreiklang der Tonart, als den Quintenakkord, der auf der Tonika sich aufstellt, in welcher der Vierklang begriffen ist, herbei, und dadurch die Tonart selbst bestimmt und entschieden zu Gehör. Das Streben des Leitetons, und das seiner Unterquarte in dem großen Vierklange, welches seine Befriedigung bei dem ersten in dem nächst gelegenen Tone aufwärts, und bei dem zweiten in dem nächst gelegenen Tone abwärts findet, ist das Zu- und Abneigen der Töne untereinander, wie es bei der Darstellung der naturgemäßen Tonverhältnisse erklärt wurde.

Die Auflösung die sich diesem Streben zu Folge, in dem großen Vierklang, ihn als Septimenakkord genommen, zum Beispiel $\begin{matrix}f\\d\\h\\g\end{matrix}$ gestaltet, bewirkt sich folgendermaßen. g, die Unterstimme, geht entweder eine Quinte auf- oder eine Quarte abwärts, in beiden Fällen aber noch c; h, der Leiteton geht seinem Streben nach, eine Secunde aufwärts nach c; d, obwohl durch kein Streben geleitet, geht eine Secunde abwärts, damit nicht unnöthigerweise eine Verdoppelung der Terz des folgenden Dreiklanges statt findet, nach c; f, als die Unterquarte des Leitetons, welche hier als seine Oberquinte sich darstellt, geht vermöge ihres Strebens, eine Secunde rückwärts, nach e.

Demnach gestaltet sich aus diesem großen Vierklang, ein so geformter Dreiklang: $\begin{matrix}e\\c\\c\end{matrix}$, dem zu seiner Vollständigkeit, ihn als Quintenakkord betrachtet, die Quinte fehlt. Bei fünf Stimmen, und wenn zwei davon den Grundton des Vierklanges, hier g, haben, bleibt eine

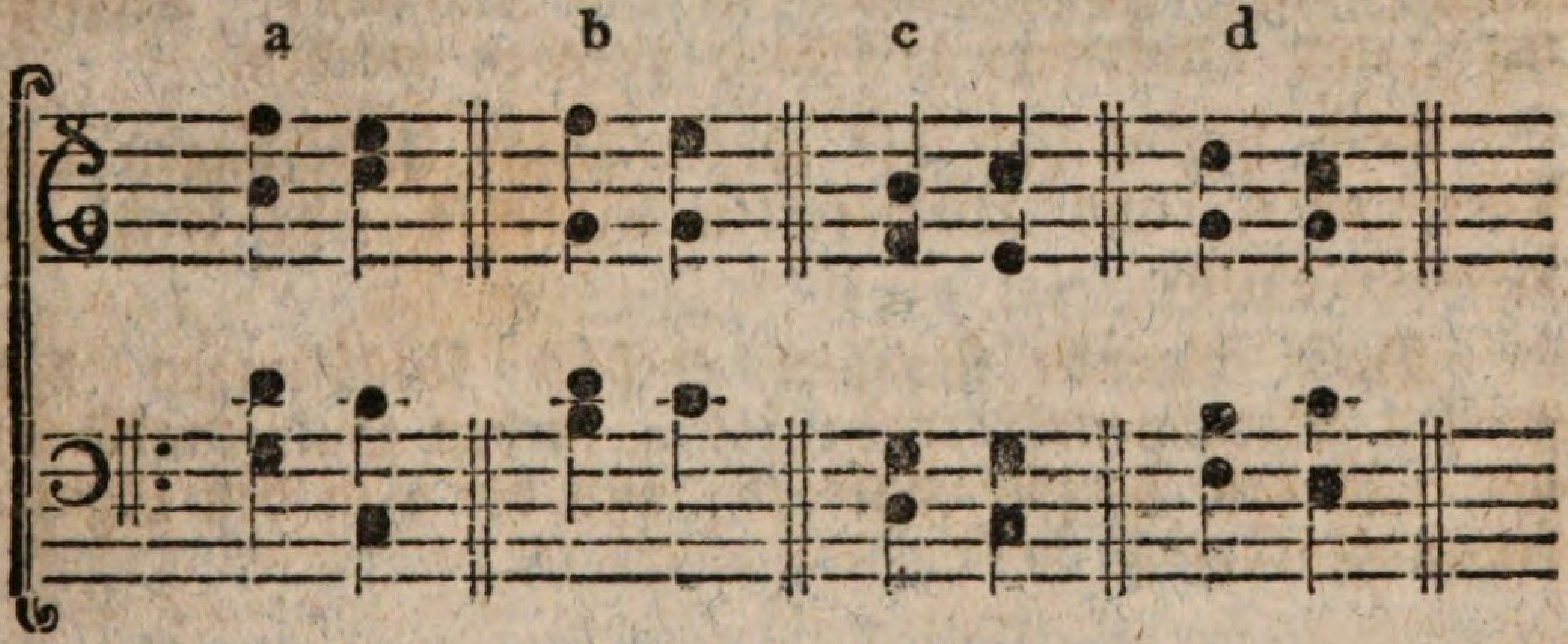
dieser Stimmen bei der Auflösung in ihrem Tone, wodurch sich alsdann die Quinte des folgenden Quintenakkordes giebt.

Wird der große Vierklang als Quintsexten- oder Terzquartenakkord genommen, so lösen sich die gleichnamigen Töne in diesen Akkorden, mit denen im Septimenakkorde, gleichmäßig auf.

Da in diesen Akkorden die Unterstimme nicht zugleich die Quinte des folgenden Dreiklanges macht, so giebt sich diese Quinte durch eine andere der vier Stimmen, ohne daß dazu eine fünfte nöthig ist.

Der Secundquartakkord des großen Vierklanges giebt bei dieser Auflösung nicht den Quintenakkord, sondern den Terzsextenakkord.

Folgende Beispiele enthalten die Auflösungen des großen Vierklanges, in den Quinten- a, Quintsexten- b, Terzquarten- c, und Secundquartenakkord, d.



Die Auflösung des Quintsexten-, Terzquarten-, und Secundquarten-Akkordes, wie sie das vorstehende Beispiel enthält, ist nicht von der entschiedenen Wirkung, als die des Septimenakkordes, obwohl die zwei ersten, gleich ihm, den Hauptdreiklang der Tonart herbeiführen. Die größere Wirkung des Septimenakkordes hierin, liegt in dem Fortschreiten des Basses, welcher von der Quinte der Tonart, in die Tonika derselben trit. Diese entschiedene Wirkung, mit welcher der große Septimenakkord die Tonart zu Gehör bringt, und dasselbe ganz darin befangen macht, macht ihm bei dem Schlusse eines Musikstückes, und mancher großen Ab-

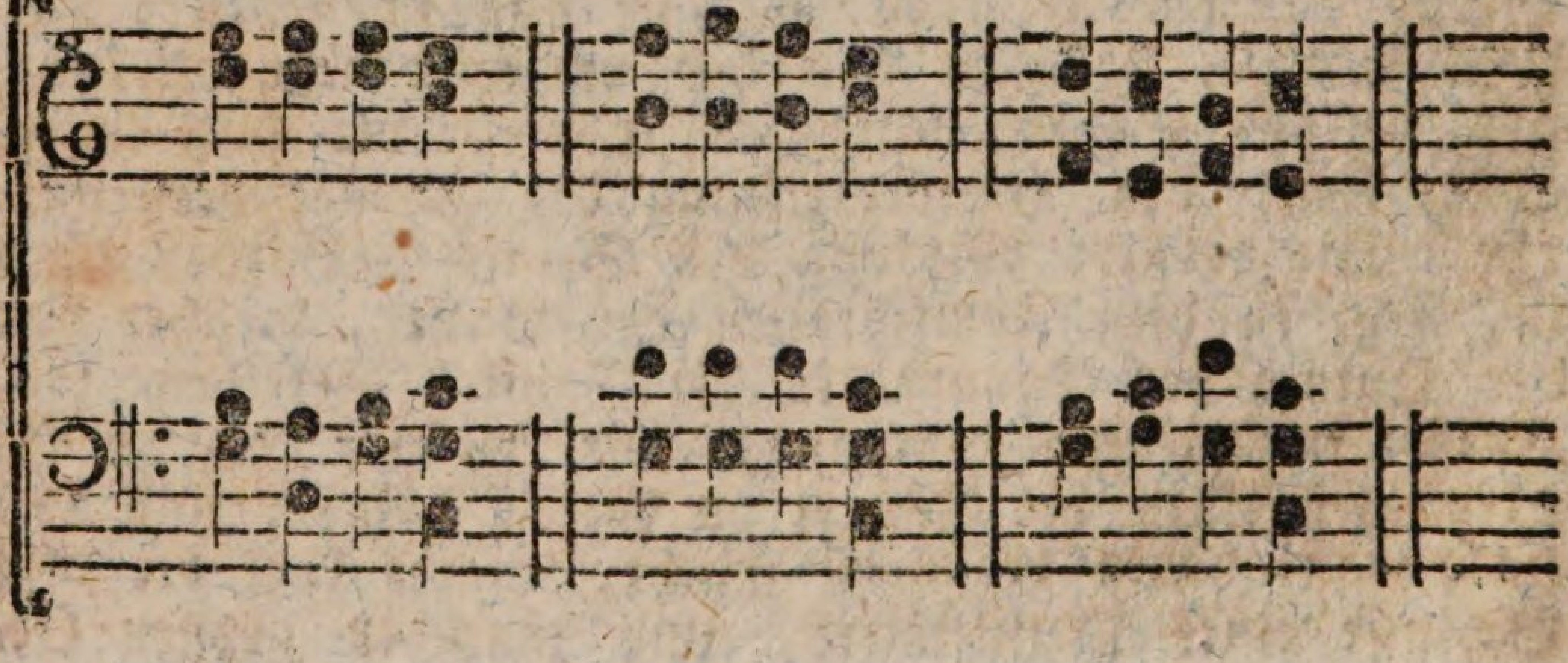
schnitte darin, ganz unentbehrlich, und er geht daher in den bezeichneten Fällen stets den letzten Quintenakkorden, womit das Musikstück oder der Abschnitt schließt, vorher.

Wird von der hier gezeigten eigenthümlichen Auflösung des großen Septimenakkordes abgesehen, und das Zu- und Abneigen der Töne, als des Leitetons und seiner Quarte, unbeachtet gelassen, so sind mehrere andere Auflösungen dieses Septimenakkordes, wie auch seines Quintsexten-, Terzquarten- und Secundquarten-Akkordes, zunächst in solche Dreiklänge, möglich, wie sie die Tonart enthält, in welcher der Septimenakkord selbst enthalten ist. Alle die möglichen Auflösungen, welche solchergestalt aus dem großen Septimenakkord und dessen Versetzungen, hervorgehen möchten, zu zeigen und besonders zu erläutern, ist mit ein Geschäft der Lehre der Harmonie an und für sich. Hier genügt es, wenn von dem Septimenakkorde allein einige solche Auflösungen, in den Quinten-, Terzsexten-, und Quartsexten-Akkord gegeben werden.

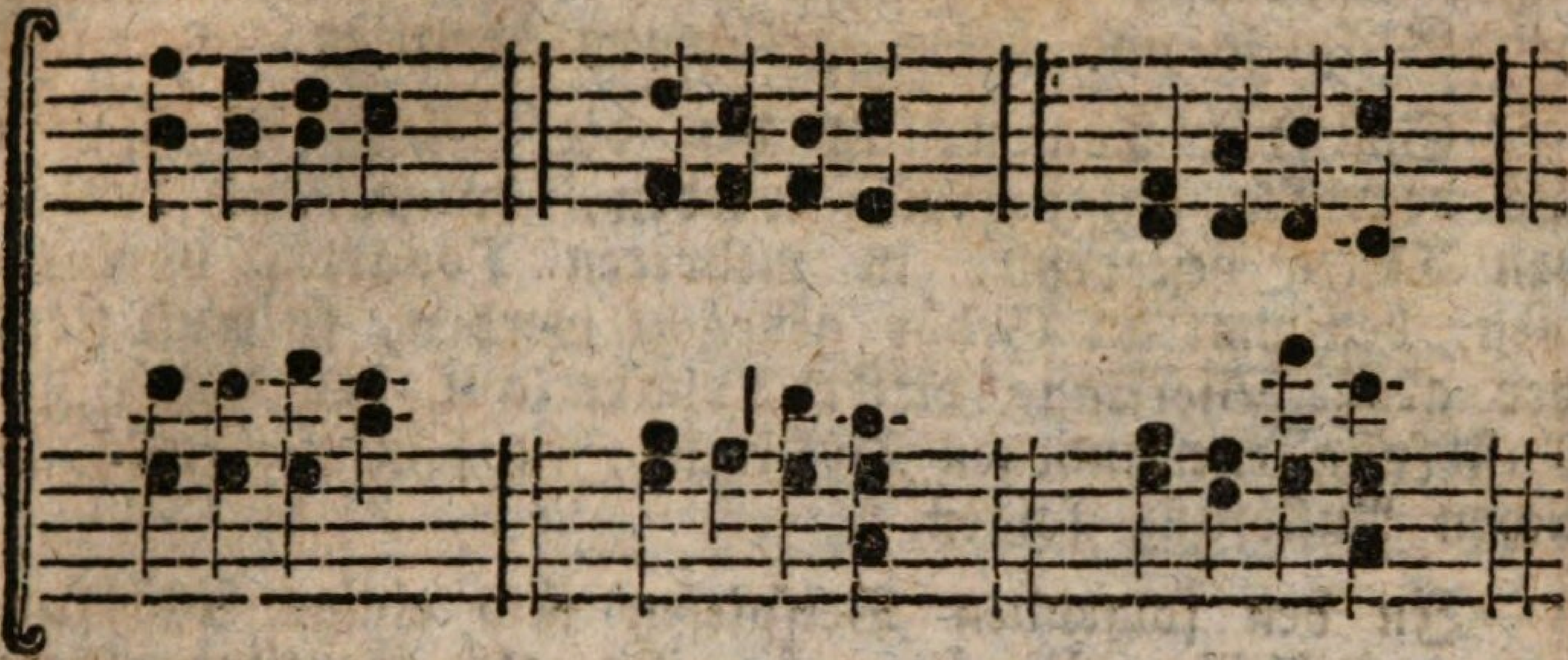
Nach diesen sind die ebenmäßigen Auflösungen des Terzsexten-, und Quartsexten-Akkordes sehr leicht zu bewerkstelligen.

Das folgende Beispiel enthält Auflösungen des großen Septimenakkordes: bei a in den Quintenakkord; bei b in den Terzsextenakkord, und bei c in den Quartsextenakkord.

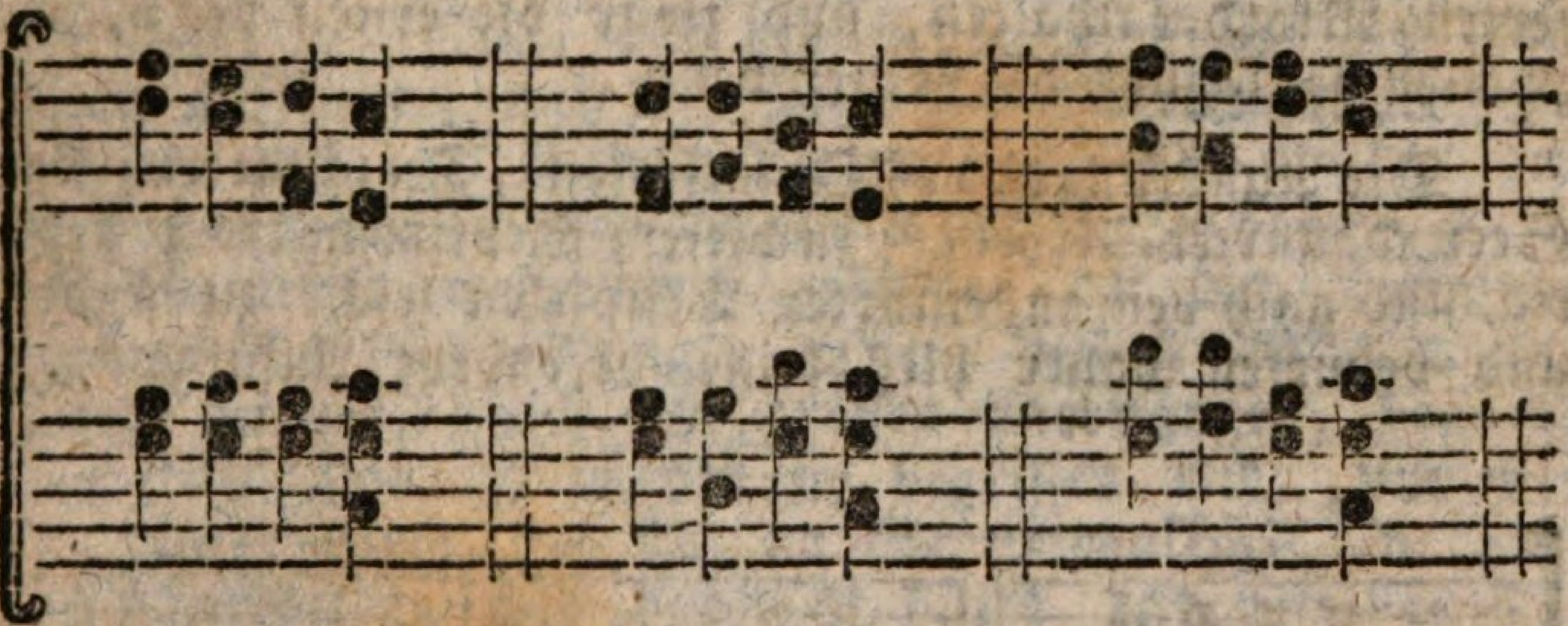
a



b



c



Die vorstehenden Auflösungen sind, der vorherigen Erklärung nach, in Dreiklänge, welche der Tonart eigen sind, geschehen, und ihnen folgt, um sie in der Tonart, zu bestätigen, jedesmal der große Septimenakkord in seiner eigenthümlichen Auflösung.

Die kleinen wesentlichen Vierklänge enthalten nicht die Tonverhältnisse in sich, die in den großen, vermöge des Leitetons und seiner Quarte, bestehen, und bewirken, ihren Tonverhältnissen nach, eine Auflösung die in Vergleich mit der der großen Vierklänge, in ihrer eigenthümlichen Auflösung, eine nicht bestimmte genannt werden könnte.

Sie, diese Auflösung, kann in jedem möglichen Falle eben so wenig den Quintenakkord des Hauptdreiklanges der Tonart, in welcher der Vierklang enthalten ist, oder dessen Versetzungen herbeiführen, als der große Vierklang, wenn von seiner ihm eigenthüm-

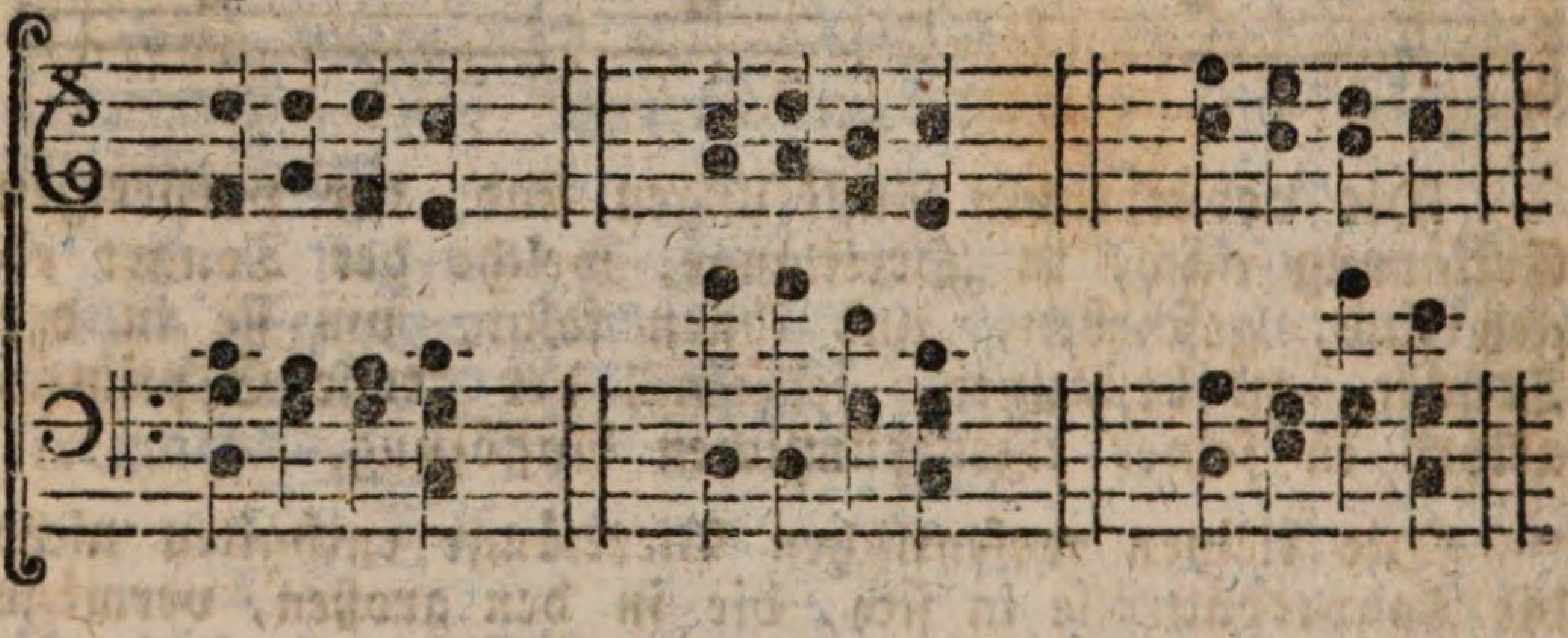
lichen Auflösung abgegangen wird, wie das die vorigen Beispiele und deren Erklärung beweisen.

Soll die Tonart, in der die kleinen Vierklänge als begriffen angenommen werden, da sie aus denselben Tönen bestehend, in mehreren Tonarten vorkommen, bestimmt zu Gehör gebracht werden, so muß stets der große Vierklang dieser Tonart auf den durch die Auflösung entstandenen Dreiklang, in seiner eigenthümlichen Auflösung folgen.

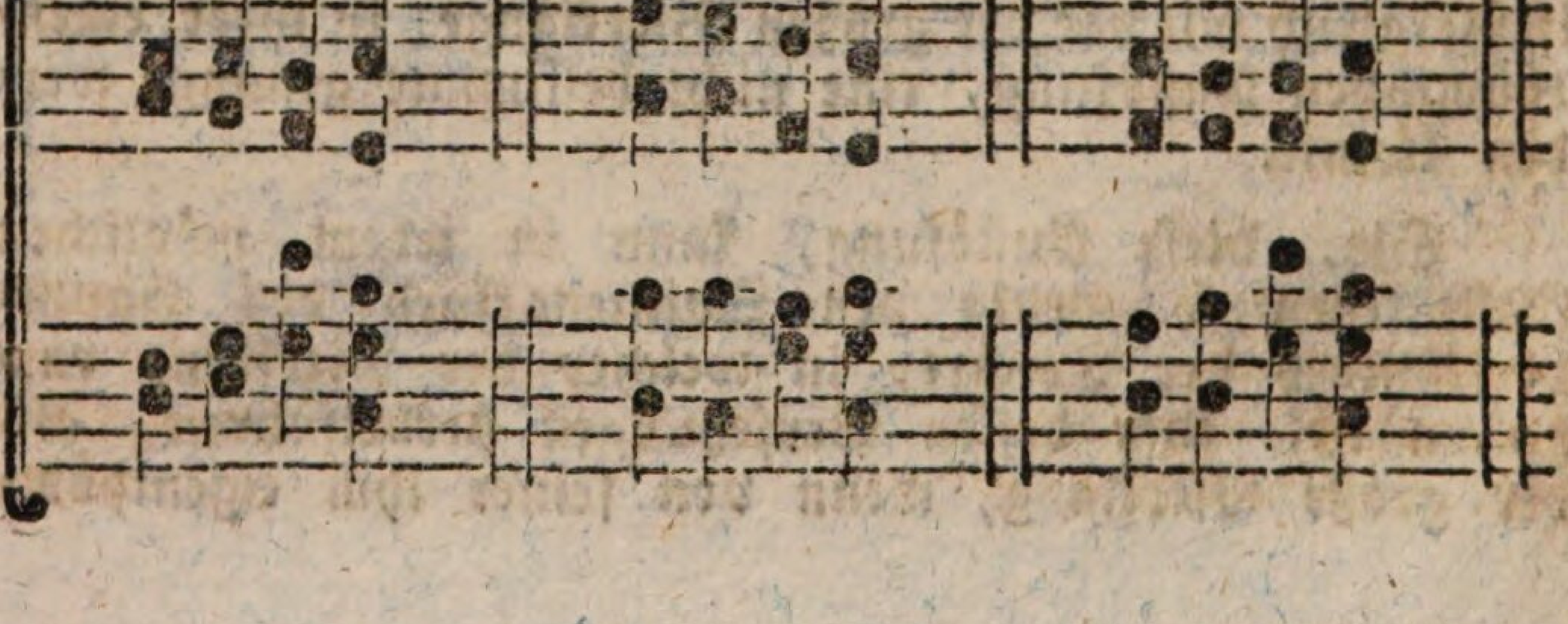
In den folgenden Beispielen sind einige Auflösungen des kleinen Vierklanges, ihn als Septimenakkord genommen, in den Quinten-, Terzsexten-, und Quartsexten-Akkord enthalten, und zwar die ersten bei a, die zweiten bei b, und die dritten bei c.

Die Auflösungen des Quintsexten-, Terzquarten- und Secundquarten-Akkordes, zu diesem Septimenakkord gehörig, sind nach den angeführten Beispielen leicht zu finden, und bedürfen daher hier keine besondere Anführung.

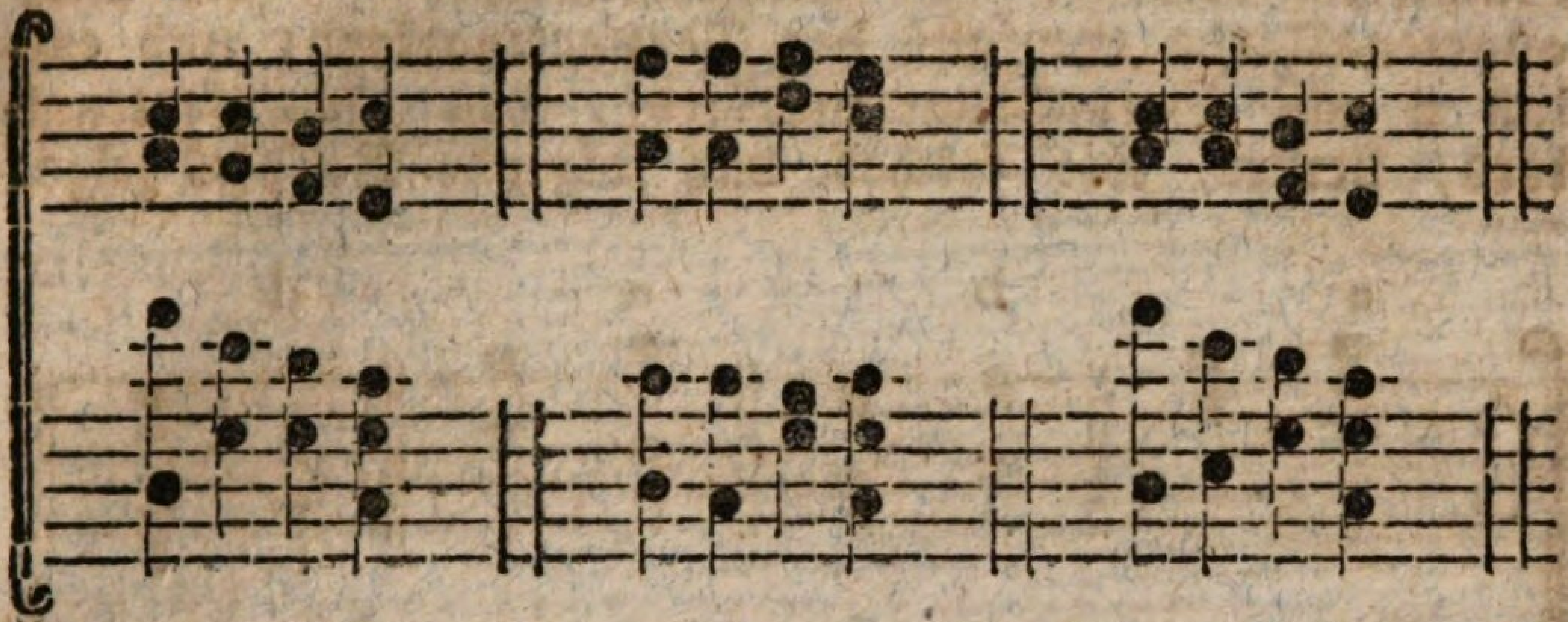
a



b



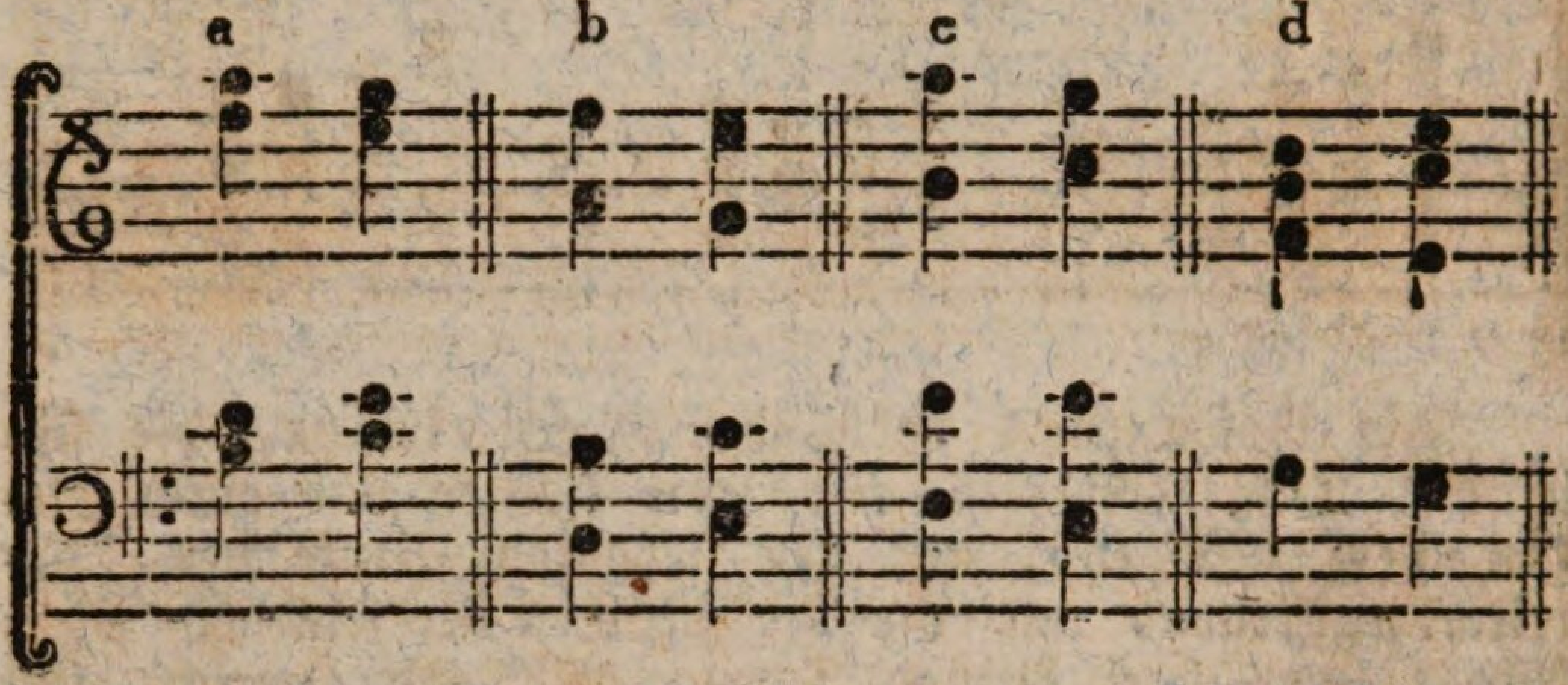
c



Die wesentlichen verminderten Vierklänge, die sich in den Dur-Tonarten aus zwei kleinen und einer großen Terz bestehend, auf der siebenten Stufe der Tonleiter aufstellen; und die wesentlichen verkleinerten Vierklänge, aus drei kleinen Terzen bestehend, welche sich in den Moll-Tonarten ebenfalls auf der siebenten Stufe der Tonleiter aufstellen, erfahren bei der Auflösung eine gleiche Behandlung. Diese beiden Akkorde enthalten in sich, gleich den großen Vierklängen, den Leiteton der Tonart, in der sie begriffen sind, und dessen Unterquarte, die sich im Septimenakkord als Oberquinte darstellt, und bewirken durch das Streben dieser Töne bei der Auflösung den Hauptdreiklang der Tonart, wenn nämlich sie als Septimenakkorde aufgelöst werden. Doch aber äußert diese Auflösung in den Quintenakkord der Tonart nicht die Kraft, welche der große Vierklang als Septimenakkord genommen, durch seine eigenthümliche Auflösung bewirkt, wenn gleich diese, und jene Auflösung, fast aus denselben Gründen herrührt. Daß bei der Auflösung der verminderten und verkleinerten Septimenakkorde, nicht die Kraft in der Bestimmung der Tonart wahrgenommen wird, als bei dem großen Septimenakkorde in seiner eigenthümlichen Auflösung, liegt daran, daß die Fortschreitung des Basses von der Quinte der Tonart, in die Tonika derselben fehlt.

Die den verminderten und verkleinerten Akkorden eigenthümliche Auflösung, vermöge des Leitetons und seiner Unterquarte führt, wenn sie a als Septimenakkorde genommen werden, den Quintenakkord; b als

Quintsextenakkorde, den Terzsextenakkord; c als Terzquartenakkorde ebenfalls den Terzsextenakkord; und endlich d als Secundquartenakkorde, den Quartsextenakkord, herbei, wie solches das folgende Beispiel zeiget.



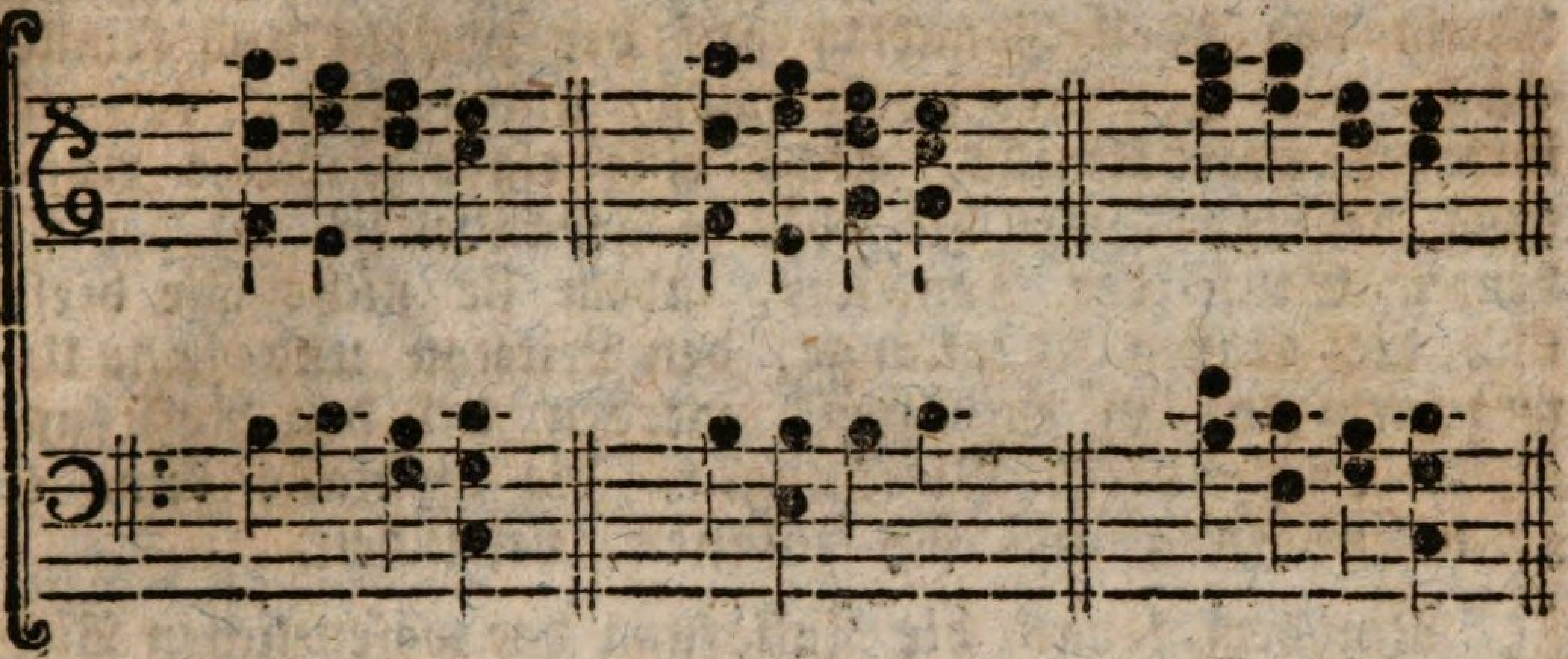
Wenn es gleich bei der Verdoppelung der Töne in einem Akkorde Regel ist die Terz am letzten und wenigsten mehrfach zu nehmen, so muß doch bei der Auflösung der verminderten und verkleinerten Vierklänge, wie solches das vorstehende Beispiel beweiset, stets die Terz deswegen verdoppelt werden, weil dadurch allein das fortschreitende Verhältniß der Quinte, welches einen Uebelklang erzeugt, beseitigt wird.

Wird von der hier erklärten eigenen Auflösung der verminderten und verkleinerten Vierklänge abgegangen, und also das Streben des Leitetons und seiner Unterquarte unbeachtet gelassen so können diese Akkorde in allen ihren Versetzungen auf mehrfache Weise aufgelöst werden.

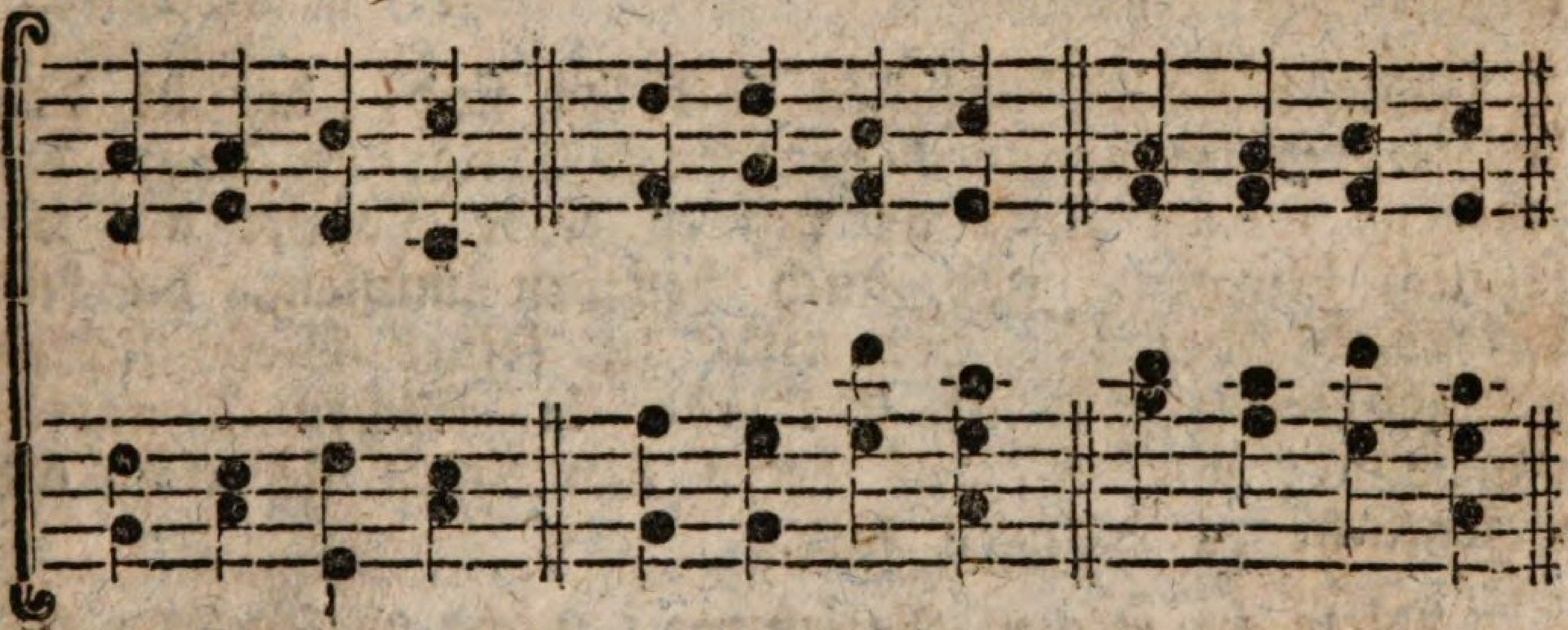
Von diesen sich so ergebenden Auflösungen enthalten einige die folgenden Beispiele.

Diese Vierklänge sind hier als Septimenakkorde genommen und lösen sich bei a in Quintenakkorde: bei b in Terzsextenakkorde; und bei c in Quartsextenakkorde auf. Die Auflösungen der Quintsexten-, Terzquarten-, und Secundquarten-Akkorde, von diesen Vierklängen, sind nach diesen Beispielen leicht zu finden.

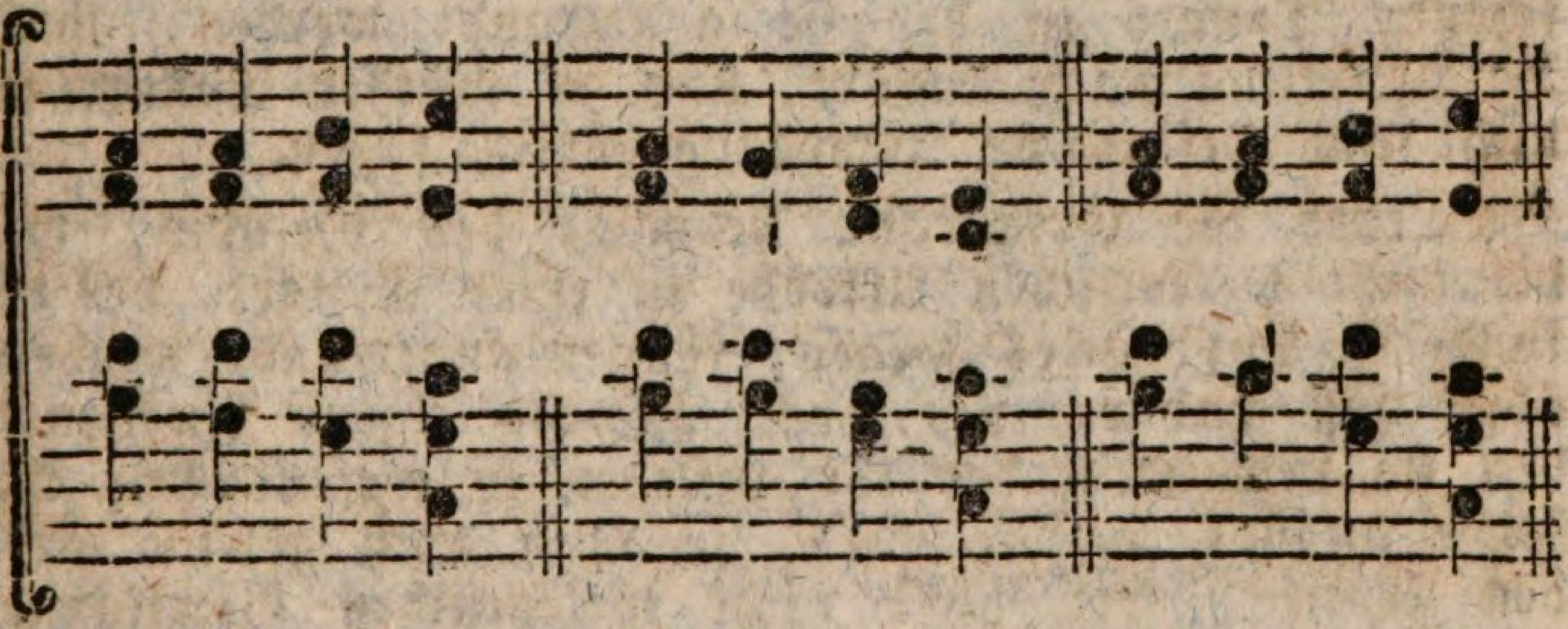
a



b



c



Da diese Auflösungen, gleich den vorher erklärten, außer der eigenthümlichen des großen Septimenakkordes, nicht ganz entschieden die Tonart zu Gehör führen, in der sie begriffen sind, so folgt auch hier, wie dort, stets der große Septimenakkord, mit seiner eigenthümlichen Auflösung, wodurch die Tonart recht eigentlich festgestellt wird.

Diejenigen wesentlichen, verminderten Vierklänge, die in den Moll-Tonarten auf der zweiten und sechsten Stufe der Tonleiter vorkommen, und welche, vermöge ihrer Tonverhältnisse, nicht eine eigenthümliche Auflösung bedingen, wie die eben abgehandelten auf der siebenten Stufe der Tonleiter, indem sie nicht wie diese, und die großen Vierklänge, den Leiteton und seine Unterquarte in sich enthalten, werden bei der Auflösung gleich den anderen Vierklängen, die ebenfalls keine eigene Auflösung aus sich zulassen, behandelt.

Nachdem sonach die Auflösung der wesentlichen Vierklänge dargethan ist, folgt, die Auflösung der nicht wesentlichen Vierklänge.

Die nicht wesentlichen Akkorde sind, der in dem Artikel, Harmoniesystem gegebenen Erklärung nach, diejenigen, welche zwar an sich in einer Tonart als wesentlich bestehen, und auch bestehen müssen, da kein Akkord denkbar ist, der nicht zu seiner Wesentlichkeit geführt werden könne, die aber in solchen Tonarten angewandt werden, aus deren Tonleitern sie nicht als wesentliche zu erklären sind.

Diese in solcher Beziehung, nicht wesentliche Akkorde müssen sich den Beschränkungen, welche die herrschende Tonart in der sie angewandt werden, ihrer Totalwirkung nach ausübt, und zu welcher Tonart sie nicht als wesentliche Akkorde gehören, fügen.

Lehrt die Erfahrung vermöge des Gefühls, wie die nicht wesentlichen Akkorde in einer Tonart, des besonderen Ausdruckes wegen, können angewandt werden, ohne daß dadurch der, der Tonart eigene Ausdruck, den sie vermittelst der ihr zustehenden wesentlichen Akkorde ausübt, gestört wird, so muß auch gezeigt werden können, wie diese nicht wesentlichen Vierklänge, sich den Auflösungen zu fügen haben, welche die Tonart, in der sie angewandt werden, verlangt.

Von den nicht wesentlichen Akkorden, die in einer Tonart vorkommen können, ohne ihren Total-Eindruck aufzuheben, enthalten die Dreiklänge einen bis zwei und die Vierklänge, zwei bis drei Töne der Tonleiter, welche die Tonart regiert.

Die Dreiklänge können nur in solche Zwei- und Dreiklänge übergehen die der Tonart eigen sind, in der sie vorkommen; und die Vierklänge können sich nur in solche Dreiklänge auflösen, die in der Tonart enthalten sind, in der sie angewandt werden.

Auf jeden dieser Dreiklänge kann unmittelbar, der große Vierklang folgen, und dieser führt durch seine eigenthümliche Auflösung, die Tonart bestimmt und entschieden zu Gehör.

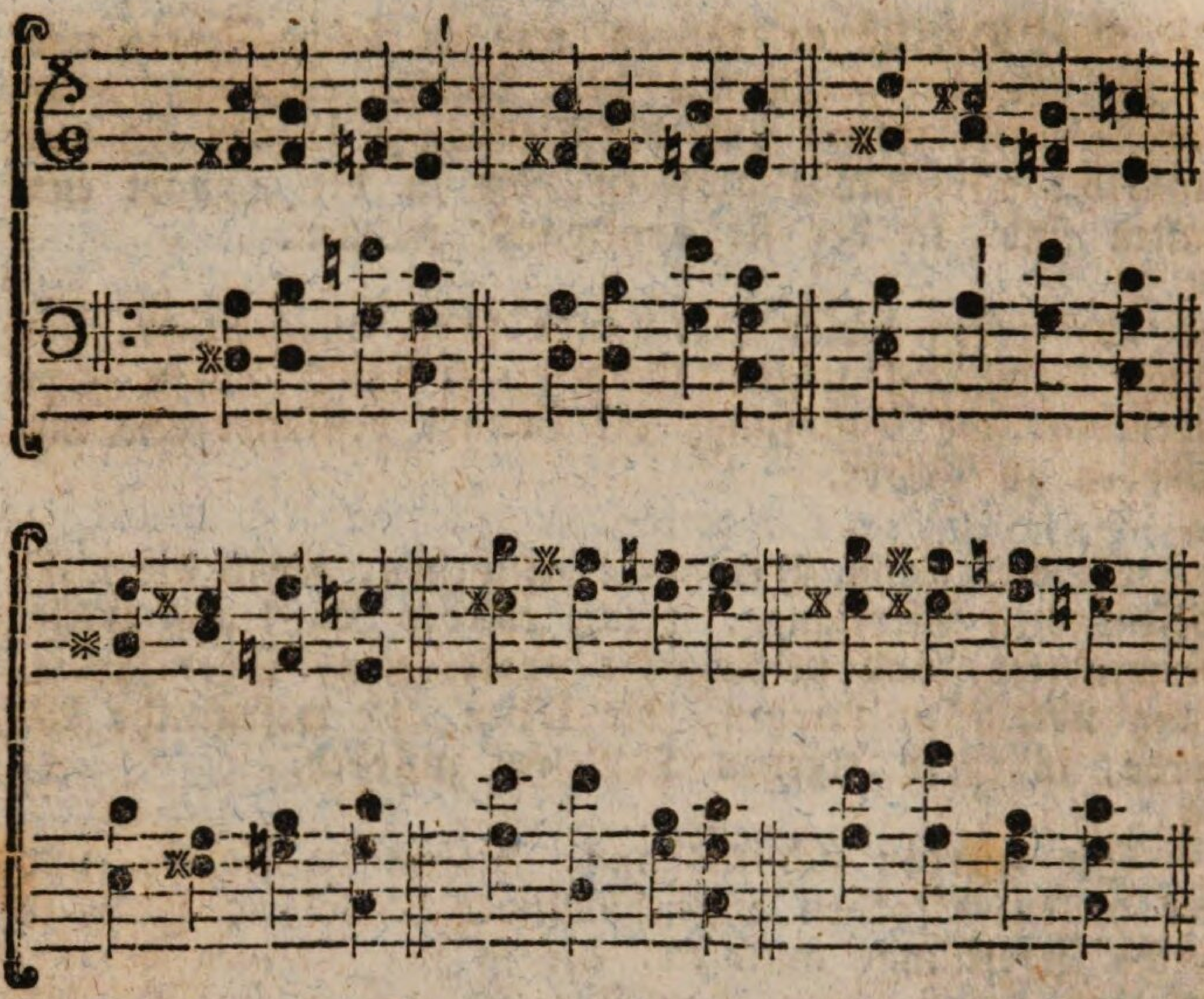
Solches kann aber nicht geschehen, wenn die nicht wesentlichen Vierklänge, welche in der Regel als große, verminderte, und verkleinerte vorkommen, ihrer Folgerung überlassen werden, die ihnen als wesentliche Akkorde, in ihrer eigenen Tonleiter zustehen.

Sie würden sich alsdann, diesem zu Folge, und der diesen Akkorden eigenthümlichen Auflösung nach, in solche Dreiklänge auflösen, die in der Tonart sich begründen, auf deren Tonleiter sie als wesentliche Akkorde sich aufstellen. Durch solche Auflösung aber führen sie offenbar aus der Tonart, in der sie als nicht wesentliche Akkorde begriffen sind. Sie entziehen sich also den Beschränkungen, welche die vorhabende Tonart über sie ausübt, und stören den Total-Ausdruck derselben.

Das folgende Beispiel soll das hier Gesagte beweisen. Es enthält solche nicht wesentliche Vierklänge zu der Tonart von C-Dur, die sich auf deren Tonleiter auf der zweiten, dritten, und sechsten Stufe, als große und verkleinerte Septimenakkorde, aufstellen.

Diese sind hier als wesentliche Akkorde ihrer eigenthümlichen Auflösung gefolgt, und darauf durch den großen Septimenakkord der Tonart C-Dur, in diese Tonart geführt.

Das Harte und Unbequeme, welches diese Zusammenstellung der Akkorde giebt, liefert für die vorige Aufstellung dieserhalb einen ganz unzweideutigen Beweis.



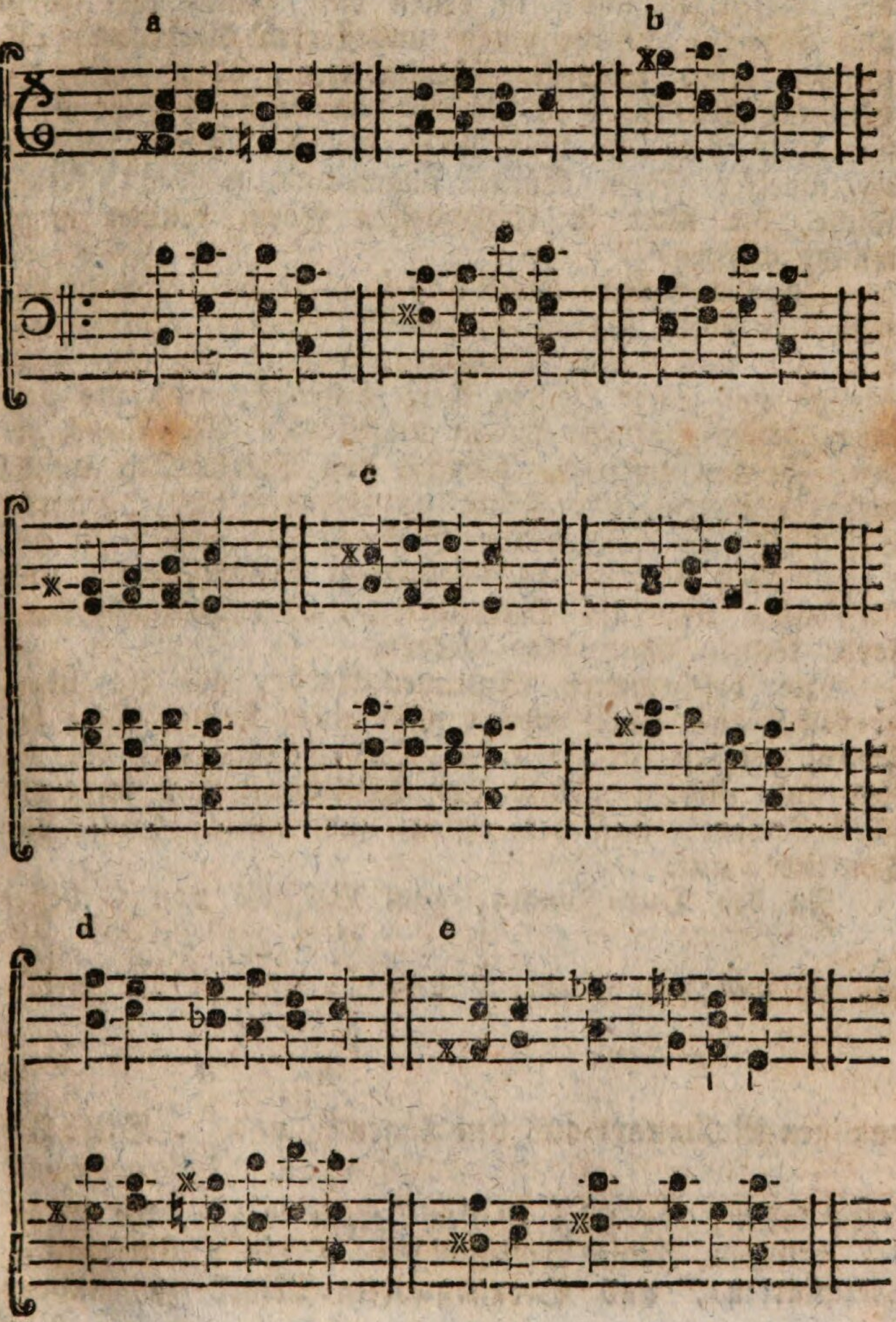
Diejenigen nicht wesentlichen Vierklänge welche möglicherweise in einer Tonart können angewandt werden, ohne dadurch ihren eigenthümlichen Ausdruck aufzuheben, hier anzuführen, und ihre so sehr vielfachen Auflösungen zu zeigen, kann nicht unmittelbar in dem Plane einer Theorie der Musik liegen, sondern in so ferne alle diese Erörterungen möglich sind, dürften sie in diejenige Lehre der Harmonie gehören die zum nächsten Zwecke die Tonsetzkunst hat.

Es genügt hier, einige der nicht wesentlichen Akkorde, wie sie eine Tonart zuläßt, anzuführen, und einige diesfälligen Auflösungen, zu zeigen.

Die folgenden Beispiele a, b, c, enthalten Auflösungen solcher nicht wesentlichen großen Vierklänge, und einige ihrer Versetzungen, welche in der Tonart C-Dur, auf der zweiten, dritten, und sechsten Stufe der Tonleiter vorkommen.

Ferner enthalten die Beispiele d, und e Auflösungen von verkleinerten nicht wesentlichen Vierklängen,

die gleichfalls so gedacht werden können, als seien sie in der Tonart C-Dur auf der ersten, zweiten, vierten und fünften Stufe aus den sich auf diesen Stufen aufstellenden Vierklängen, geformt.



Endlich folgen die Auflösungen der Vierklänge, welche die dritte Gattung der Akkorde, die das Harmoniesystem aufstellt, in sich begreift, nämlich der beschränkten Akkorde.

Die beschränkten Akkorde, welche wie erklärt worden, diejenigen sind, in denen das Maaß der Form von Tönen, welche einen ungestörten Wohlklang empfinden läßt, entweder überschreiten, oder durch die Stellung der Töne in dieser Form, nicht erreicht wird, sind was hier die Vierklänge betrifft, solche, die in terzenweiser Form können angewandt werden; ferner solche, die nicht in terzenweiser Form können angewandt werden.

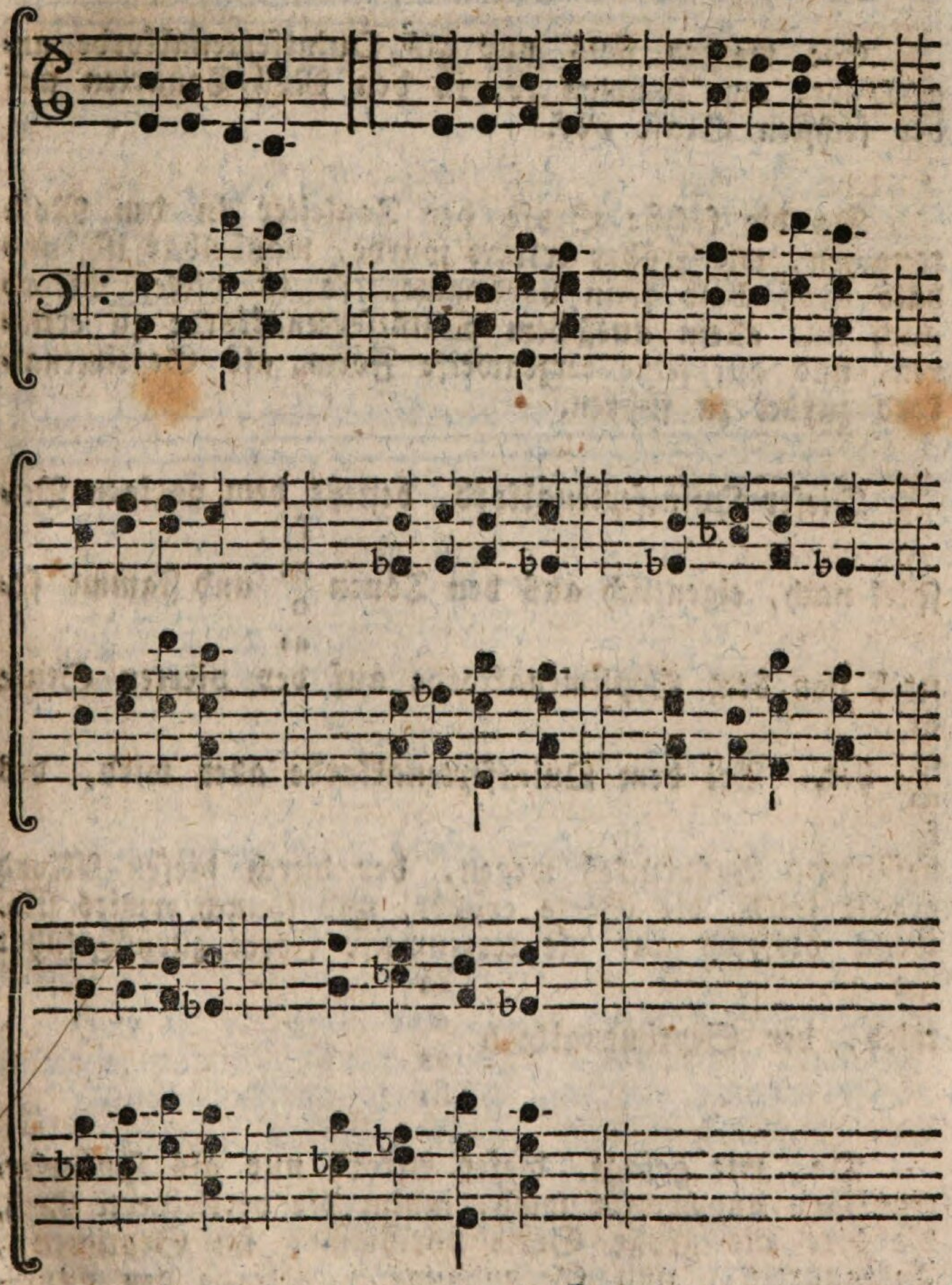
Zu den ersten, nämlich denen welche in einer terzenweiser Form können angewandt werden, gehören zuerst die übergroßen Septimenakkorde, die aus zwei großen und einer kleinen Terz bestehen, und die vermöge dieses Inhalts keinen ungestörten Wohlklang geben. Zu den zweiten, nämlich den Vierklängen welche nicht in terzenweiser Form anzuwenden sind, gehören diejenigen, in welchen die Stellung der Töne, in der terzenweisen Form, den Wohlklang beeinträchtigt, und die daher nur als Quintsexten-, oder Terzquartenakkorde können angewandt werden.

Die beschränkten Septimenakkorde, als die übergroßen, aus zwei großen und einer kleinen Terz bestehend, stellen sich in einer Dur-Tonart auf der ersten und vierten Stufe der Tonleiter, und in einer Moll-Tonart, auf der ersteu und dritten Stufe der Tonleiter, auf.

In der Dur-Tonart, zum Beispiel von C bestehen sie aus den Tönen: $\begin{smallmatrix}h\\g\\e\\c\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}e\\c\\a\\f\end{smallmatrix}$; und in der gleichnamigen Molltonart aus den Tönen $\begin{smallmatrix}h\\g\\es\\c\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}d\\h\\g\\es\end{smallmatrix}$. Diese Akkorde lassen, der zwei großen Terzen wegen, die sie in sich schließen, keine Versetzungen in den Quintsexten-, Terzquarten-, und Secundquarten-Akkord zu, indem

als-

alsdann in diesen Akkorden die im Septimenakkorde enthaltene große Septime, als eine kleine Secunde vorkommt, und diese einen ganz zweideutigen Wohlklang empfinden läßt. Diesemnach können diese Akkorde nur allein als Septimenakkorde angewandt werden, und lassen als solche folgende Auflösungen zu:



Die beschränkten Vierklänge welche nicht in terzenweiser Form können angewandt werden, stellen sich als Septimenakkorde in den Molltonarten auf der vierten Stufe der Tonleiter, zum Beispiel in C-Moll, in den Tönen

es
c
as
fis

dar.

Sie werden stets nur als Quintsextenakkorde angewandt, und kommen so, in den Moll-Tonarten auf der sechsten Stufe vor.

Da die sechste Stufe der Tonleiter in den Molltonarten, wie früher erklärt wurde, wandelbar ist, und bald groß bald klein vorkommt, so ist dieser Akkord auch nur allein aus dem Quintsextenakkorde zu erklären, und auf seine terzenweise Form als Septimenakkord zurück zu führen.

Dieser Quintsextenakkord, besteht dem vorigen Beispiel nach, eigentlich aus den Tönen

f
es
c
as

und stammt sonach von dem Septimenakkorde auf der vierten Stufe

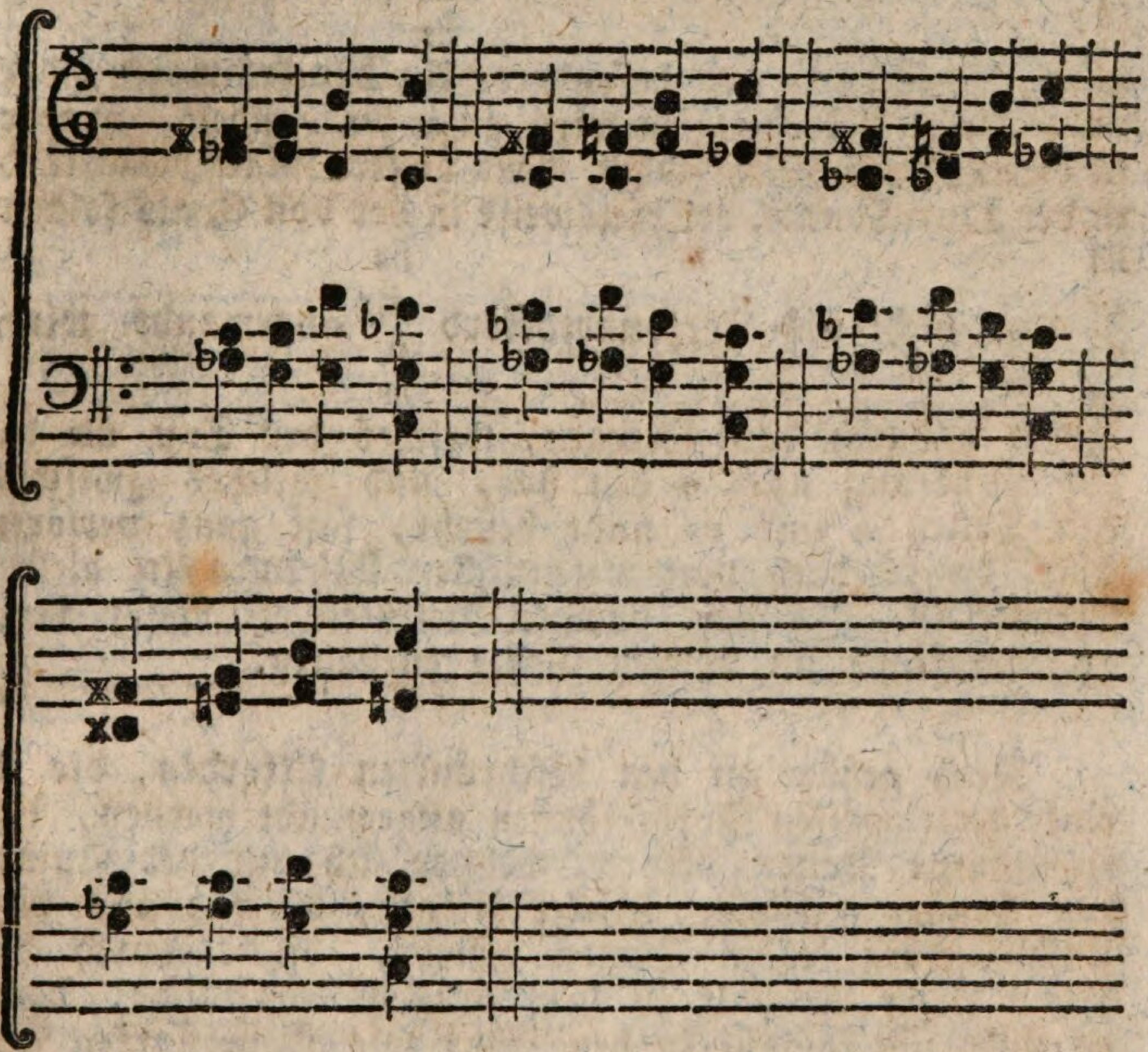
es
c
as
f

her. Bei dem Quintsextenakkorde aber wird, des besondern Ausdruckes wegen, der durch diesen Akkord erzielt wird, die Sexte erhöht, und sonach erwies sich, wenn derselbe auf die terzenweise Form zurückgeführt wird, der Septimenakkord

es
c
as
fis

Da, wie gesagt, dieser Akkord nur als Quintsextenakkord angewandt wird, indem die verkleinerte Terz, die hier als große Sexte vorkommt, im Septimen-, Terzquarten-, und Secundquarten-Akkorde den Wohl-

klang stört, wenigstens fremde macht, so kann er auch als solcher nur bei der Auflösung beurtheilt werden. Das folgende Beispiel enthält Auflösungen, die er in der Tonart begriffen, zuläßt.



Nicht selten wird dieser beschränkte Quintsextenakkord, der, wie gezeigt, mehr der Molltonart eigen ist, auch in der Dur-Tonart, und zwar auf derselben Stufe der Tonleiter angewandt.

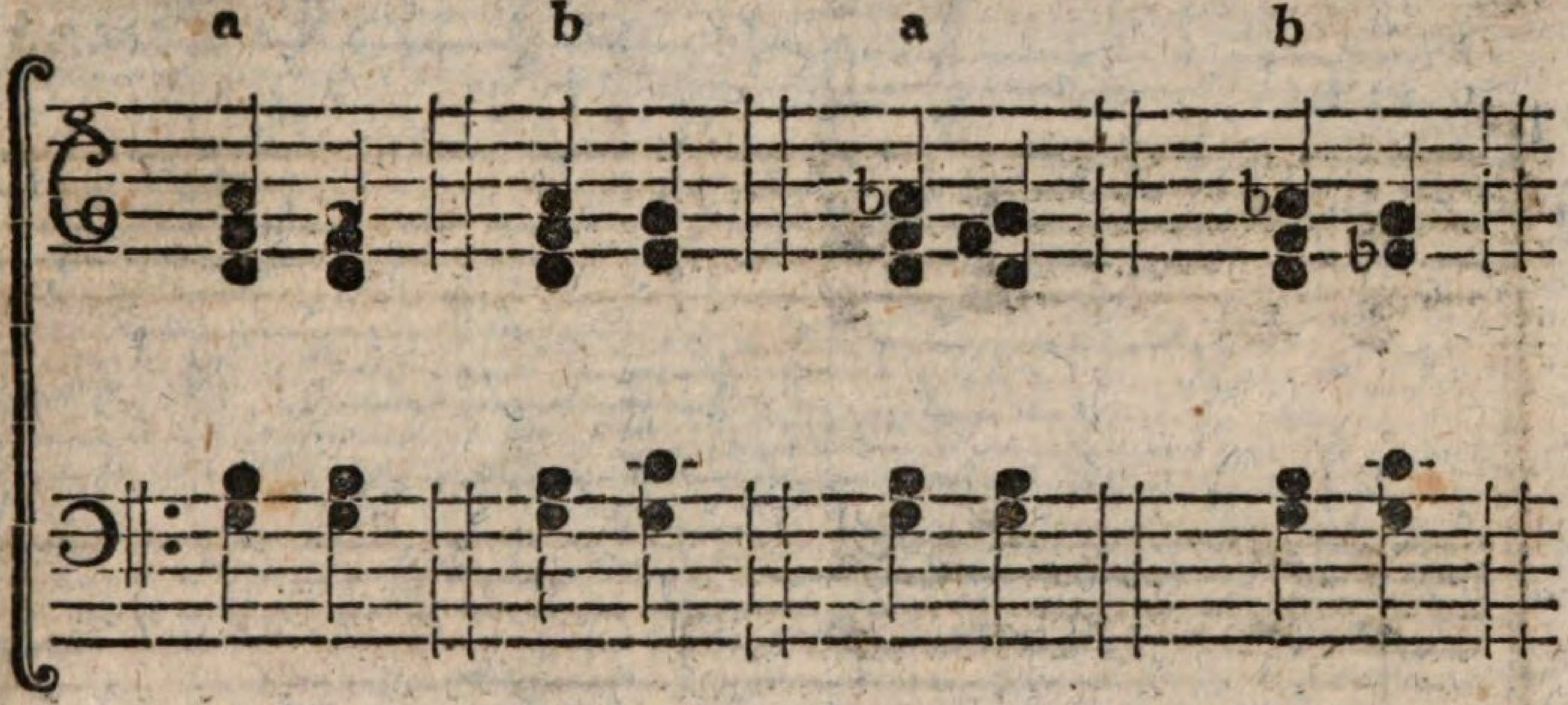
Hier ist er aber von einem anderen Akkorde herzuleiten, nämlich von dem nicht wesentlichen verkleinerten Septimenakkorde der sich auf der zweiten Stufe der Tonleiter, aufstellen kann, und muß daher, zum Beispiel in der Tonart C-Dur, fis dis c a heißen. Da aber

dieser Akkord nicht den Ton as enthält er aber doch in der Dur-Tonart, also hier in der von C als Terzquartenakkord aus den Tönen fis dis c as bestehend angewandt wird, so ist das a des besonderen Ausdruckes wegen, der durch diesen Akkord erzielt wird, in as verwandelt. Daher ist es eine falsche Schreibart, wenn dieser Quintsextenakkord in der Dur-Tonart, beispielsweise in der von C, als solcher fis es c as und nicht als Terzquartakkord fis dis c as angewandt wird, indem dadurch das Streben, welches der Ton dis bei der Auflösung nach e hin hat, und welches zwischen den Tönen e und es nicht besteht, fast ganz verloren geht, da es doch von wesentlicher Wirkung in diesem Akkorde ist. In dem vorigen Beispiele ist dieser Terzquartenakkord im vierten Takte enthalten.

Noch gehört zu den beschränkten Akkorden, die in einer terzenweisen Form können angewandt werden, der sogenannte Nonen-Akkord, welcher sich auf der Quinte der Tonart aufstellt. Dieser Akkord, welcher aus vier aufeinandergestellten Terzen besteht, bildet durch die None einen Vorhalt zu dem großen Vierklange, denn er stellt sich sowohl in den Dur- wie Molltonarten auf der fünften Stufe der Tonleiter auf.

In der Tonart C-Dur und C-Moll, besteht er in der ersten, aus den Tönen: a f d h g und in der zweiten aus as f d h g

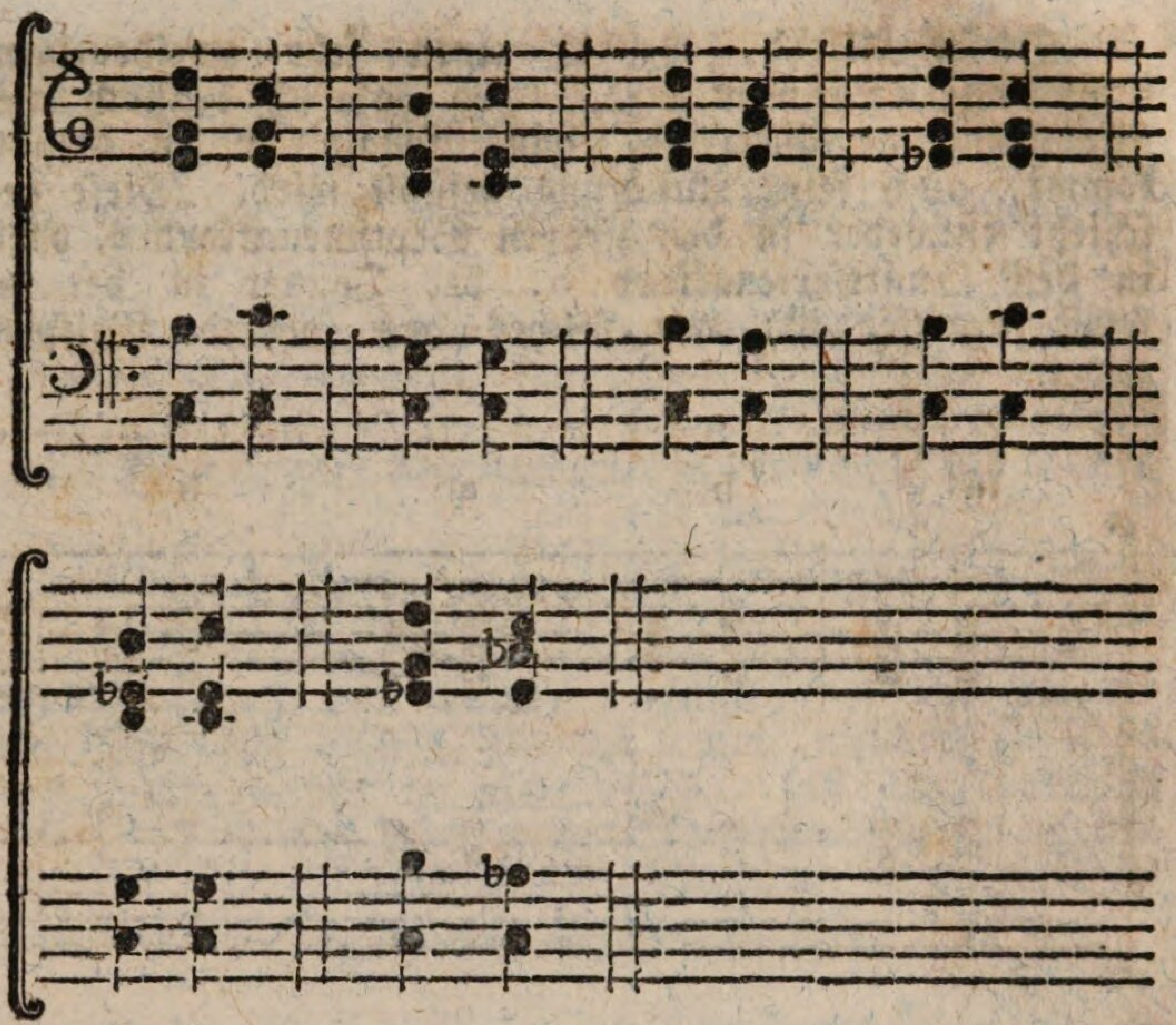
Dieser Akkord, welcher einen sehr zweideutigen Wohlklang empfinden läßt, wird dadurch dennoch als Wohlklang gerechtfertigt, daß, sobald er zu Gehör kommt, auch seine Auflösung gefühlt wird. Diese geschieht entweder in den großen Septimenakkord a, oder in den Quartsextenakkord b, der Tonart in der er selbst begriffen ist, wie solches das folgende Beispiel zeiget.



Der Nonenakkord, welcher sich in terzenweiser Form auf dem Grundtone einer Tonart aufstellt, ist der Anführer mehrerer beschränkten Akkorde, welche, gleich ihm, als Vorhalte zu den Drei-, und Vierklängen bestehen. Er kann in terzenweiser Form angewandt werden, und ist dann in der Anwendung der beschränkteste.

Auch beeinträchtigt er den Wohlklang noch mehr, wie die vorher erklärten Nonenakkorde. Doch wird bei ihm der Wohlklang eben dadurch gerechtfertigt, wodurch es bei den vorigen Nonenakkorden geschieht, nämlich die Auflösung wird gefühlt und als unerläßlich verlangt, sobald sich der so beschränkte Akkord selbst hören läßt.

Das folgende Beispiel enthält einige Auflösungen dieses Nonenakkordes.

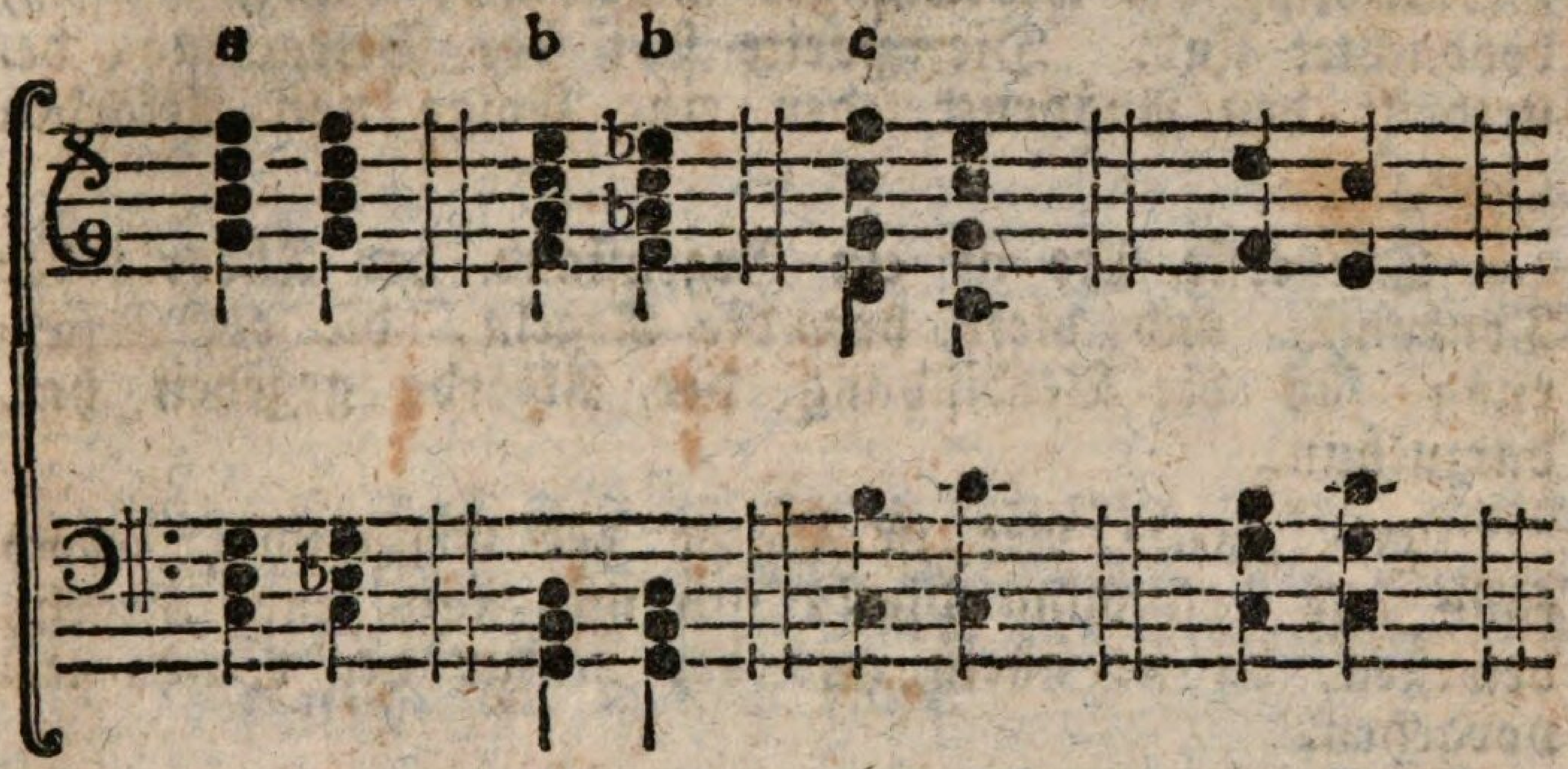


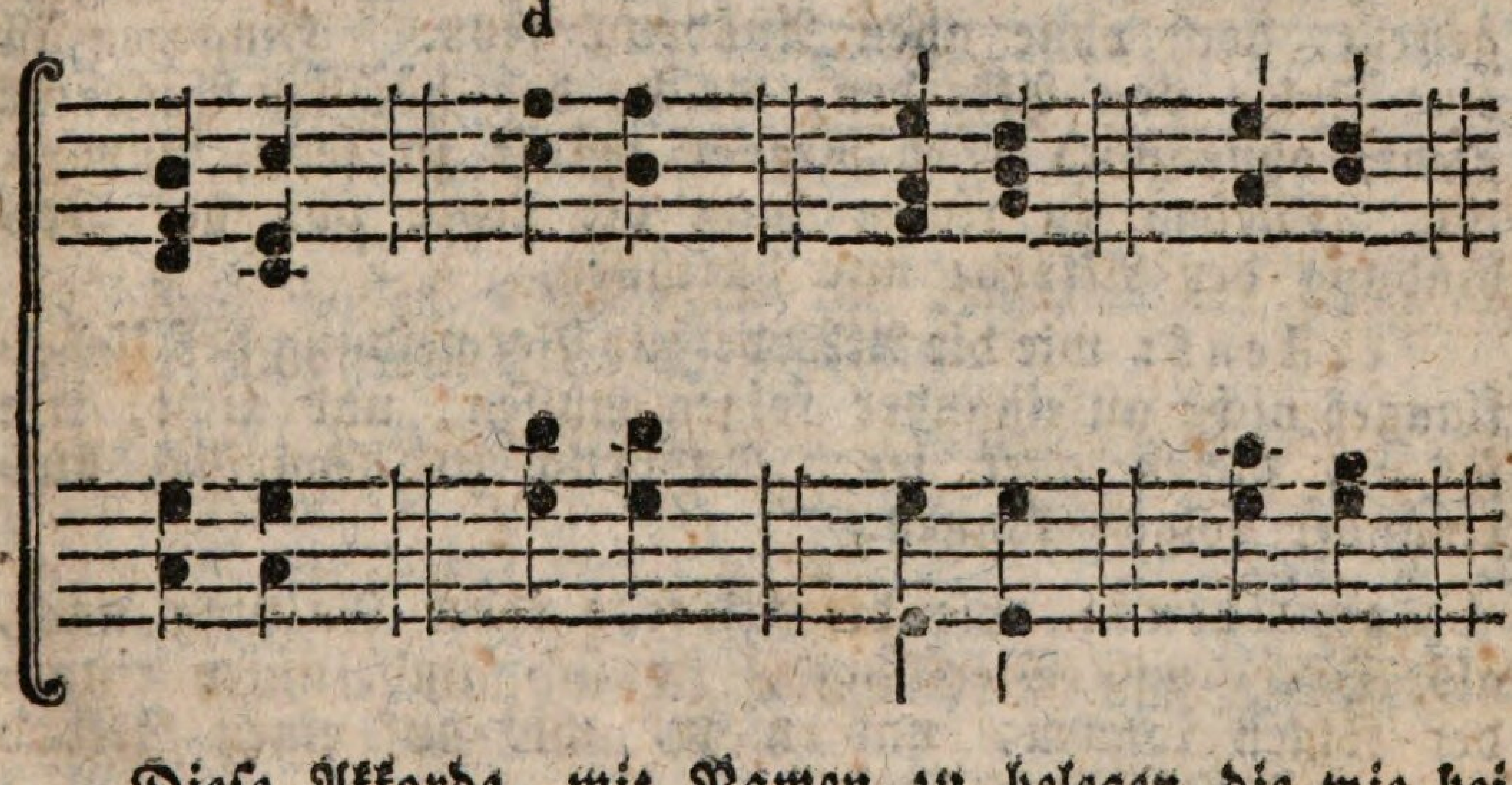
Außer diesen hier angeführten beschränkten Akkorden, ergeben sich noch einige dergleichen im Laufe eines Musikstückes ganz besonders bei den Schlüssen der Perioden.

Diese Akkorde die dadurch entstehen, daß zwei Akkorde ineinander fallen und demnach eigentlich aus sechs bis sieben verschiedenen Tönen bestehen, können nicht in terzenweiser Form, der Härte wegen, die sie hören lassen, angewandt werden. Es gestalten sich diese Akkorde also: entweder es fällt der große Quintenakkord auf der ersten Stufe der Tonleiter, mit dem großen Septimenakkord auf der fünften Stufe der Tonleiter, zusammen wie bei a; oder der Quintenakkord auf der fünften Stufe der Tonleiter, fällt mit dem übergroßen, oder dem kleinen Septimenakkorde auf der vierten Stufe der Tonleiter, zusammen wie bei bb.

Da diese Akkorde, wie gesagt, in ihrer vollständigen terzenweisen Form nicht können angewandt wer-

den, so werden immer einige Töne derselben bei der Anwendung fortgelassen, wie die folgenden Beispiele bei c und d zeigen. Diese Akkorde werden dadurch dem Gehör erträglich, daß sogleich wie sie gehört werden, auch ihre Auflösung gefühlt wird, wie das die folgenden Beispiele beweisen.





Diese Akkorde, mit Namen zu belegen die wie bei den andern Akkorden, von der Stellung ihrer Töne herrührt, ist deswegen unnöthig, weil sie in der Anwendung höchst beschränkt sind, und keine Mehrfältigkeit der Form, gleich den übrigen Akkorden, zulassen. Sie werden daher am bequemsten, unter der Benennung, Vorhalte, begriffen.

Verbindung der Akkorde.

Eine Folge von Akkorden kann in zwei Arten betrachtet werden.

Die erste Art der Betrachtung untersucht bei einer Folge von Akkorden, ob die Regeln, welche zur Vermeidung des Uebelklanges angewandt werden müssen, beobachtet sind. Die zweite Art der Betrachtung beurtheilt den Ausdruck, den eine Folge von Akkorden giebt.

Die erste Art ist ein Gegenstand der Theorie der Tonkunst, und diese hat die Regeln, die die Erfahrung für die Verbindung der Akkorde gegeben hat, darzuthun.

Die zweite Art ist Sache der Erfindung, jedoch kann alle Erfindung hierin sich nur nach jenen Regeln, bewegen, da sie allein aus der Natur der Sache hervorgehen.

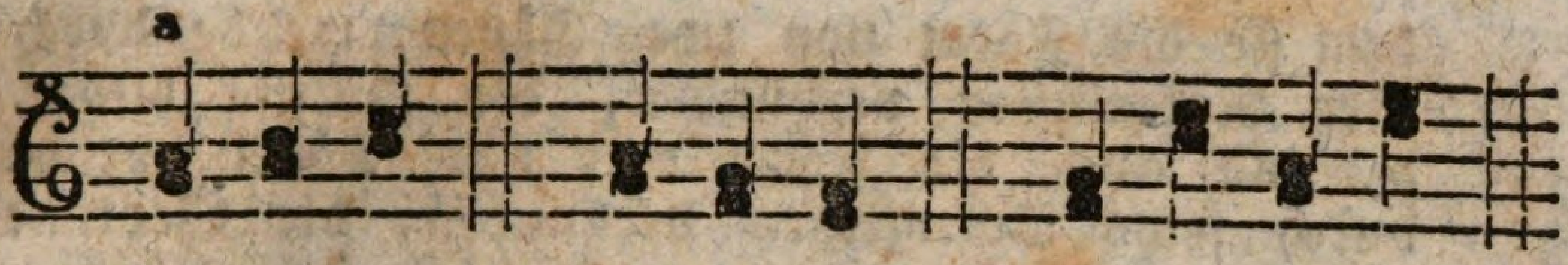
Eine Folge von Akkorden kann, nach allen Regeln gestellt, doch ohne allen Ausdruck seyn. Hingegen ist eine Folge von Akkorden, welche den höchsten Ausdruck giebt, ohne nach jenen Regeln gestellt zu seyn, unmöglich. Diesem zu Folge kann die Lehre von der Verbindung der Akkorde nur darthuen,

erstens: wie die Akkorde zur Vermeidung des Uebelklanges nicht aufeinander folgen müssen, und nicht, wie sie um diesen oder jenen Ausdruck zu bewirken, aufeinander folgen können;

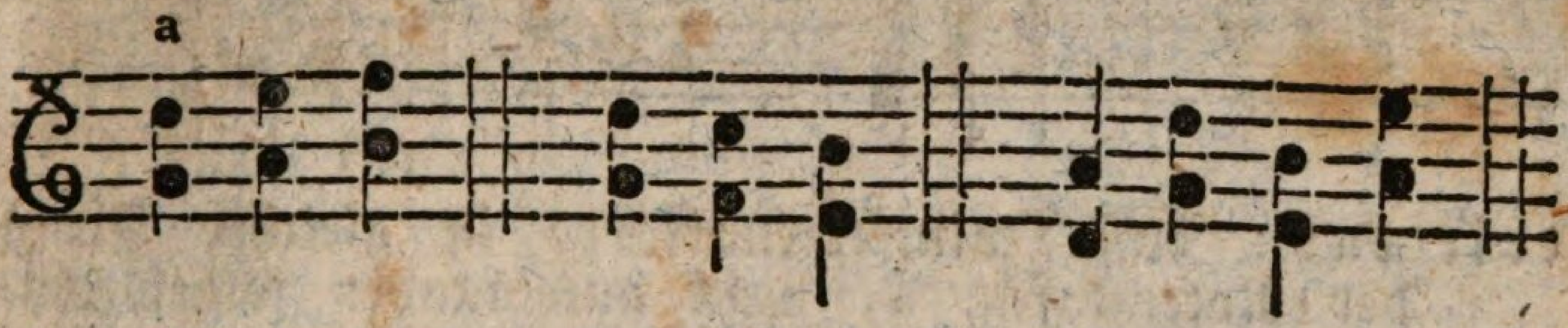
zweitens: wie die Akkorde ihrer Gattung nach, als Drei- und Vierklänge, in sich und unter einander folgen können; und nicht, wie auf einen Akkord jeder andere folgen kann.

Bei der Verbindung der Akkorde ist im Allgemeinen zur Verhütung des Uebelklanges zu beobachten,

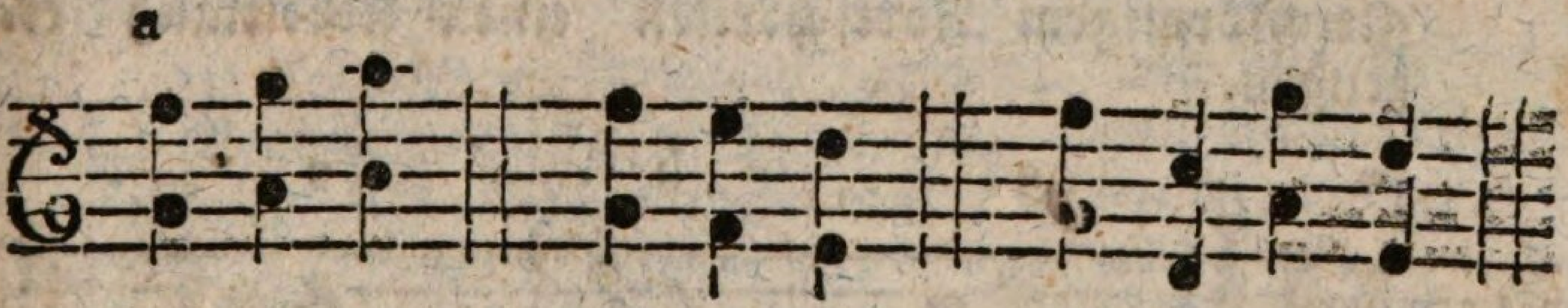
erstens: daß mit der Form von zwei Tönen, welche durch eine Notenstufe verbunden, die Secunde bilden a, in gleicher Form der Notenstufen nicht fortgeschritten werden kann.



zweitens: daß mit der Form von zwei Tönen, welche durch vier Notenstufen verbunden, die Quinte bilden, a, in gleicher Form der Notenstufen nicht fortgeschritten werden kann.

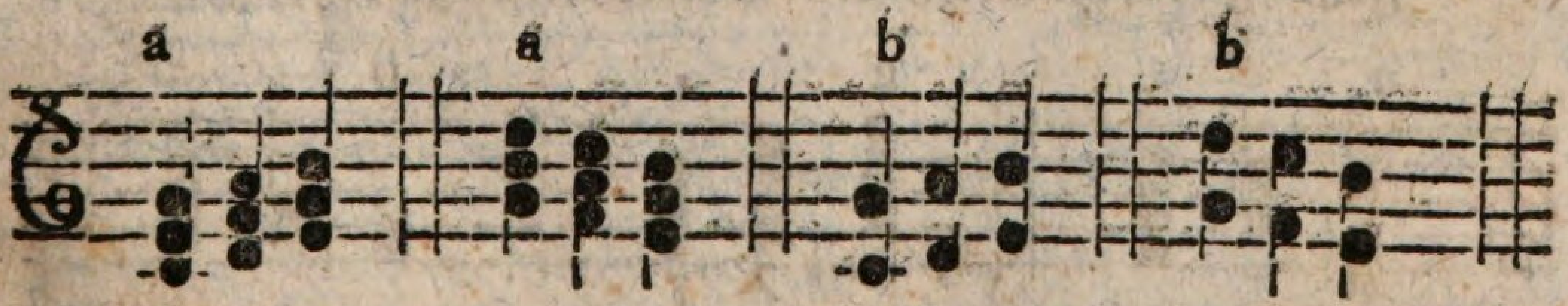


drittens: daß mit der Form von zwei Tönen, welche durch sechs Notenstufen verbunden, die Septime bilden, a, in gleicher Form der Notenstufen nicht fortgeschritten werden kann.



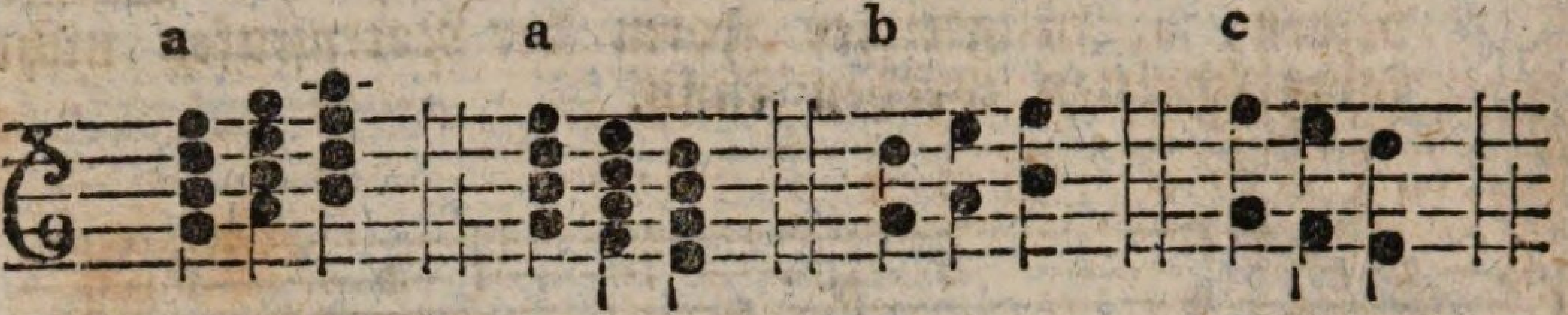
Aus diesen Satzungen im Allgemeinen, folgt bei deren Anwendung im Besondern,

erstens: daß Dreiklänge in gleicher Form der Notenstufen, a, nicht auf einander folgen können, indem sie die Form von zwei Tönen in sich haben, welche durch vier Notenstufen verbunden, die Quinte bilden, b, und diese, bei gleichförmigem Fortschreiten einen Uebelklang erzeugt.

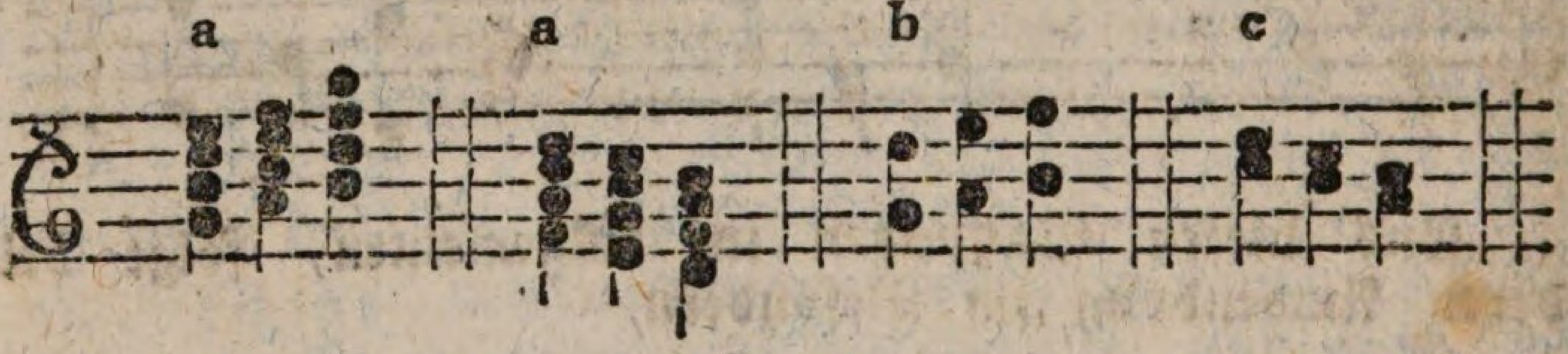


zweitens: daß Septimenakkorde in gleicher Form der Notenstufen, a, nicht aufeinander folgen können, in-

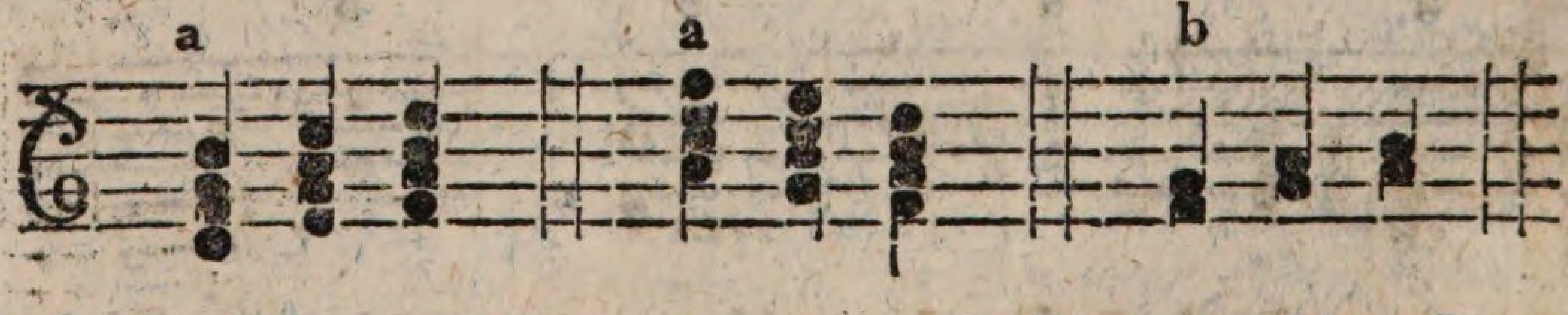
dem sie die Form von zwei Tönen, welche durch vier Notenstufen verbunden, die Quinte bilden, b, und auch die Form von zwei Tönen welche durch sechs Notenstufen verbunden, die Septime bilden, c, in sich haben, und diese bei gleichförmigem Fortschreiten einen Uebelklang erzeugen.



drittens: daß Quintsextenakkorde in gleicher Form der Notenstufen, a, nicht aufeinander folgen können, indem sie die Form von zwei Tönen, welche durch vier Notenstufen verbunden die Quinte bilden, b, und auch die Form von zwei Tönen, welche durch eine Notenstufe verbunden die Secunde bilden, c, in sich haben, und diese bei gleichförmigem Fortschreiten einen Uebelklang erzeugen.



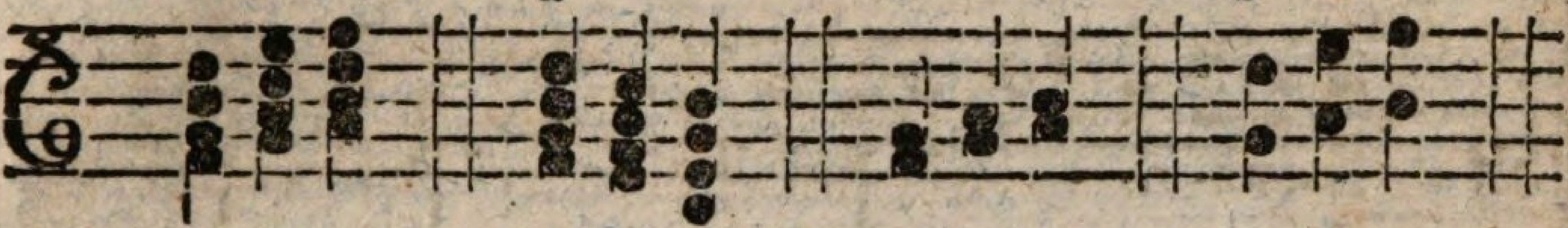
viertens: daß Terzquarten-Akkorde in gleicher Form der Notenstufen, a, nicht aufeinander folgen können, indem sie die Form von zwei Tönen, welche durch eine Notenstufe verbunden, b, die Secunde bilden, in sich haben, und diese bei gleichförmigem Fortschreiten einen Uebelklang erzeugt.



fünftens: daß Secundquartenakkorde in gleicher Form der Notenstufen, a, nicht aufeinander folgen können,

indem sie die Form von zwei Tönen, und die Form von sechs Tönen, welche durch eine und fünf Notenstufen verbunden, die Secunde und Quinte bilden, b, in sich haben, und diese bei gleichförmiger Fortschreitung einen Uebelklang erzeugen.

a a b b



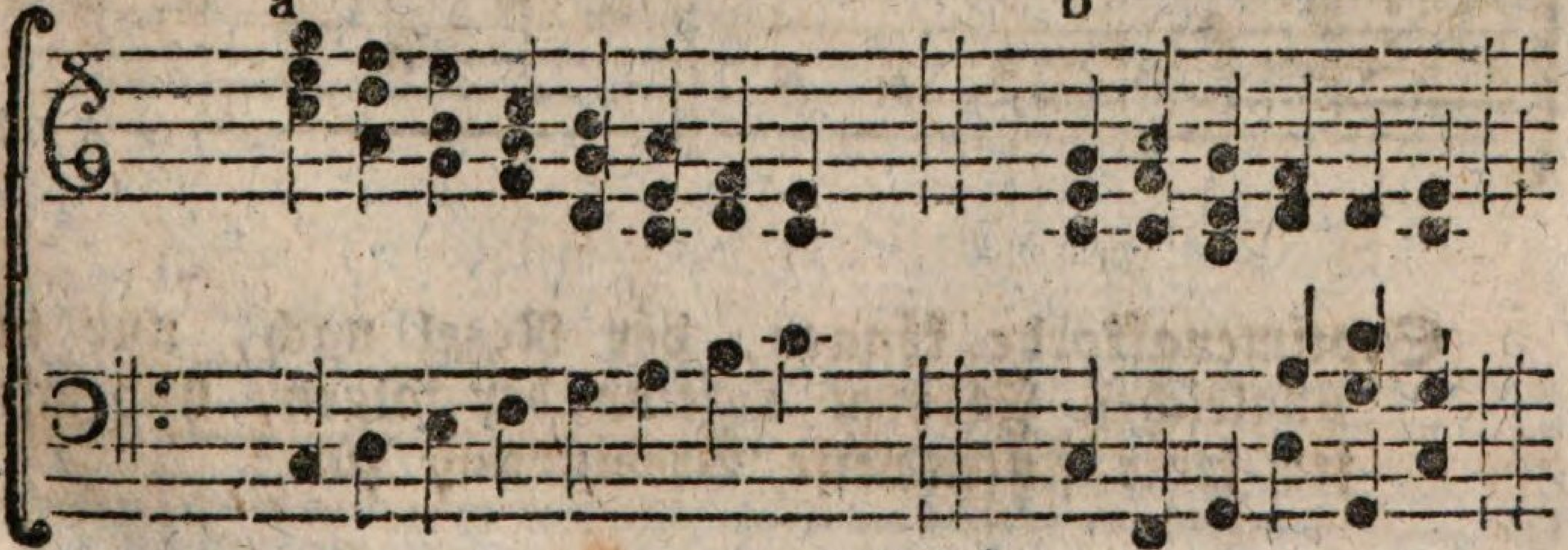
Durch diese hier aufgestellten Satzungen im Allgemeinen, und deren Anwendung im Besondern, geht die Regel hervor: daß die Quintenakkorde, die Septimenakkorde, die Quintsextenakkorde, die Terzquartenakkorde, und die Secundquartenakkorde in gleicher Form, weder stufen- noch sprungweise, auf einander folgen können, indem sie diejenigen Formen von Tönen in sich enthalten, die bei der Verbindung der Akkorde, einen Uebelklang empfinden lassen.

Die folgenden Beispiele zeigen, wie die Akkorde unter Beobachtung dieser Regel, auf mannigfache Weise, sowohl in sich als untereinander, können verbunden werden. Dieses Können zieht durchaus kein Sollen oder Müssen nach sich, denn jede Verbindung der Akkorde, bei der die hier aufgefundene Regel angewandt wird, ist in Hinsicht des Wohlklanges gerechtfertigt.

A. Verbindung der Akkorde in sich.

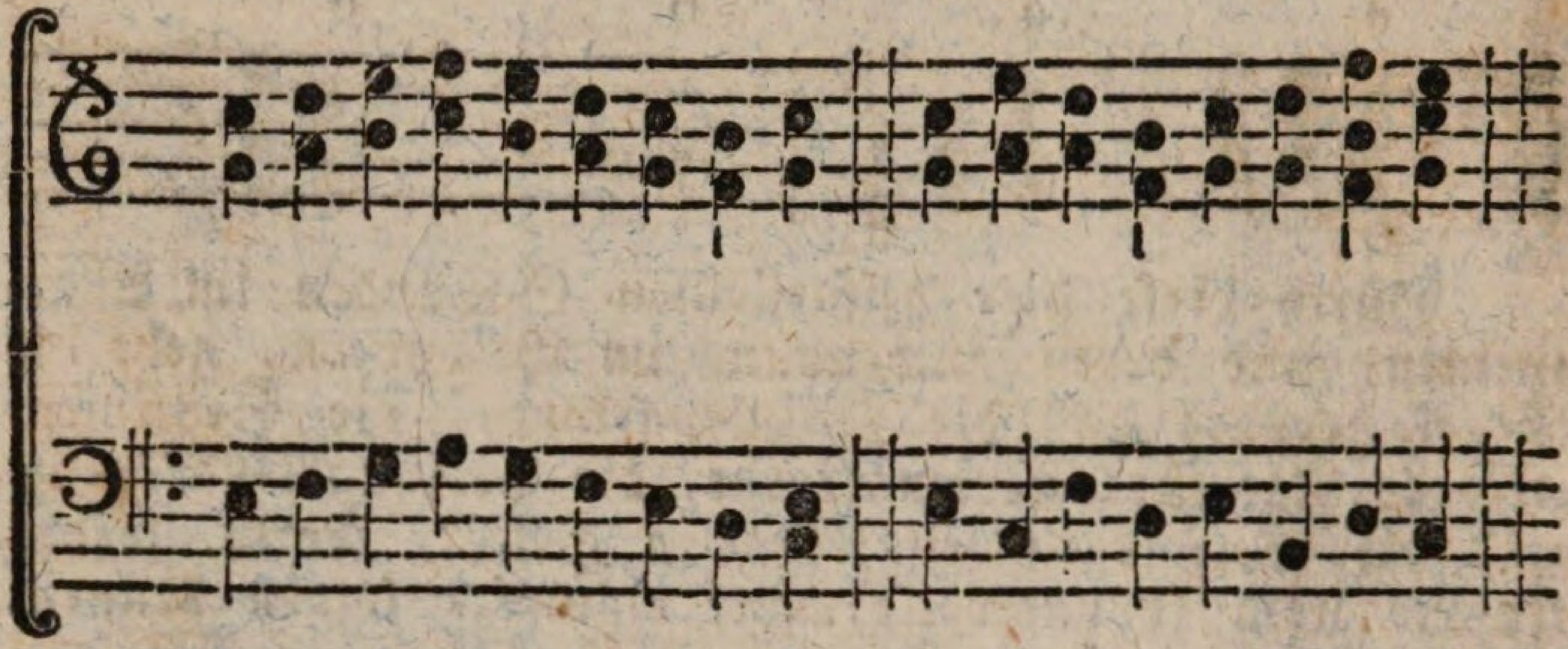
Quintenakkorde können, der Regel nach, nur in ungleichen Formen aufeinander folgen. Stufenweise Verbindung derselben a. Nichtstufenweise Verbindung derselben b.

a b



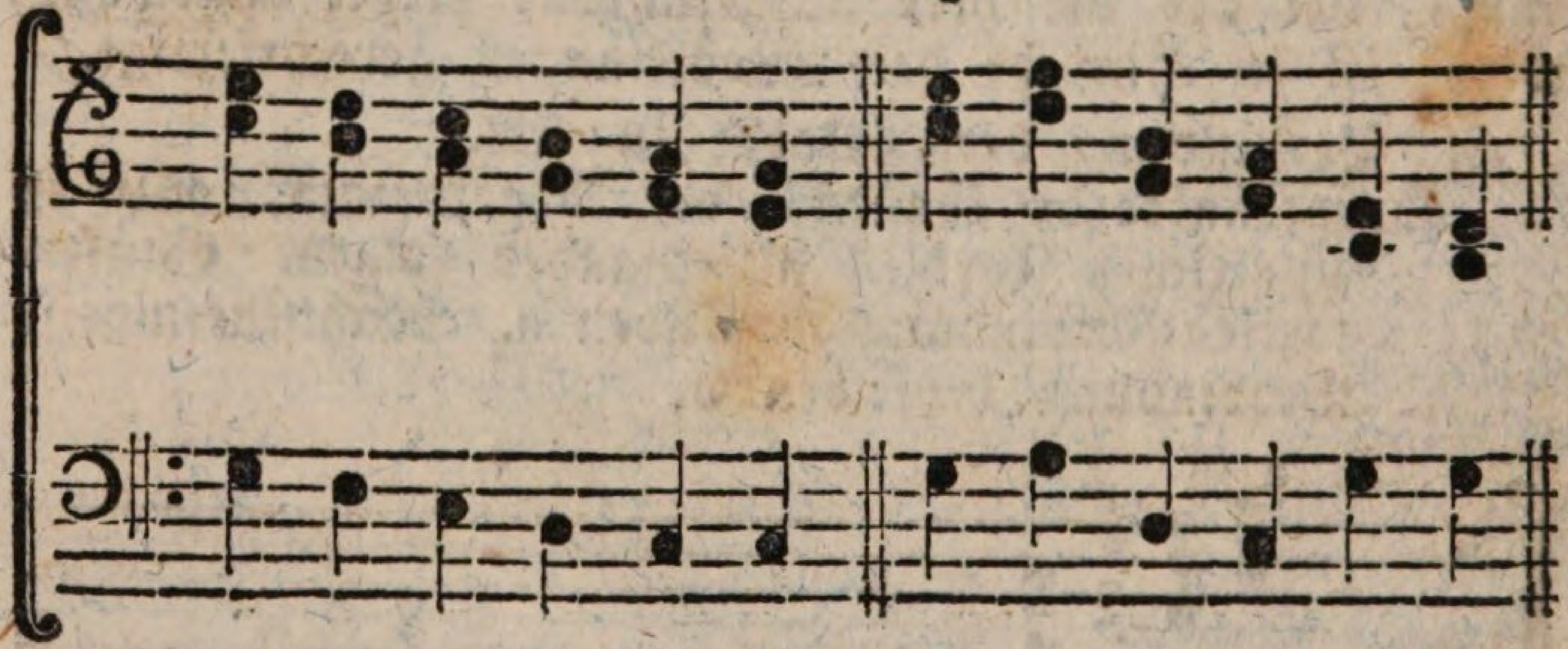
Terzsextenakkorde können, der Regel nach, in gleichen und ungleichen Formen aufeinander folgen. Stufenweise Verbindung derselben a. Nicht stufenweise Verbindung derselben b.

a b

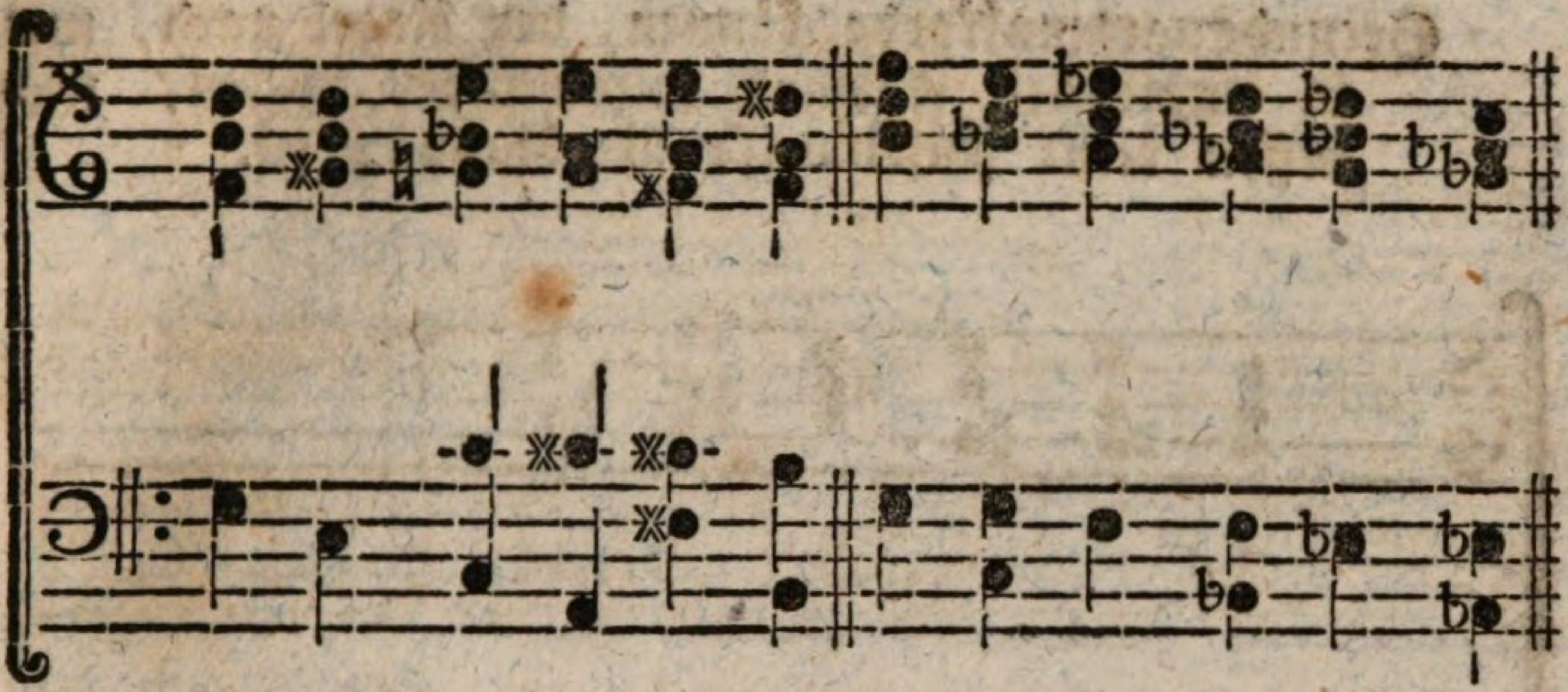


Quartsextenakkorde können, der Regel nach, in gleichen und ungleichen Formen aufeinanderfolgen. Stufenweise Verbindung a. Nichtstufenweise b.

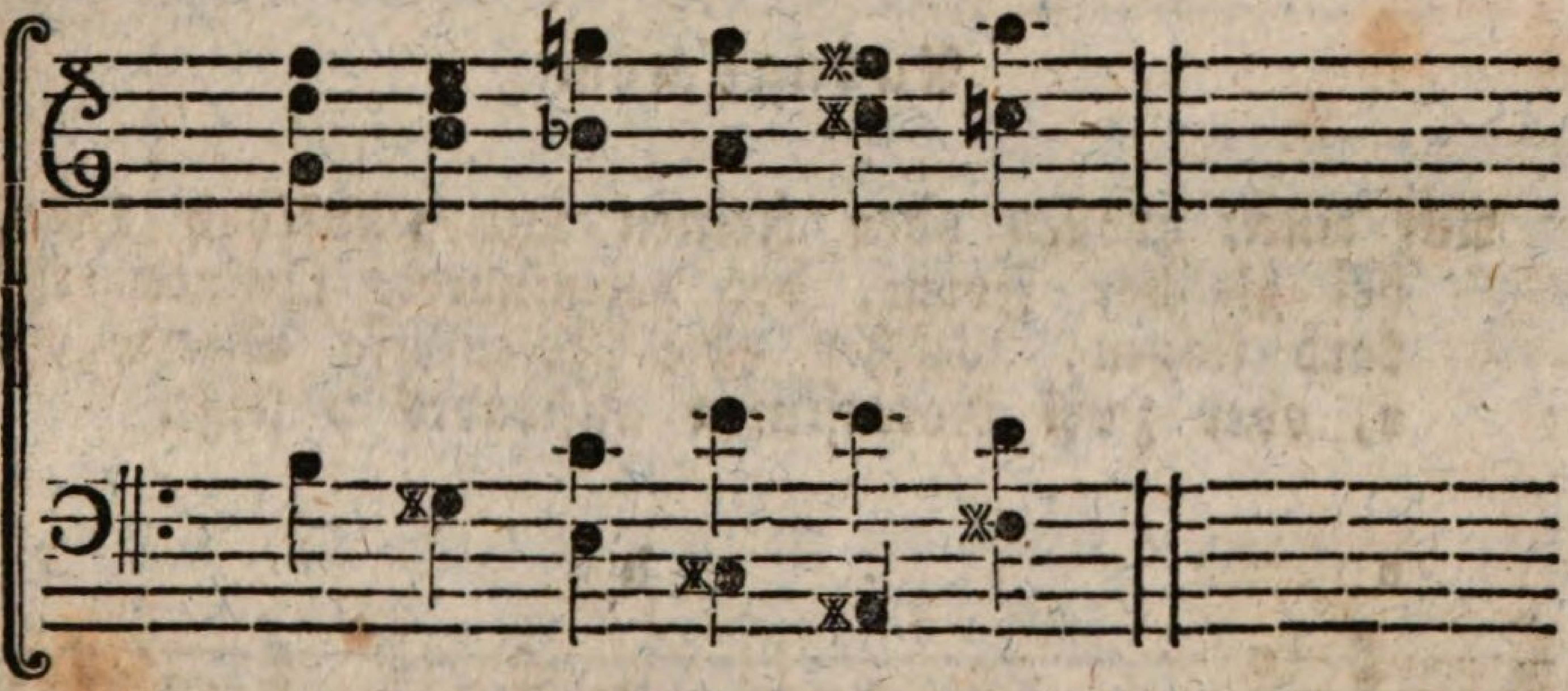
a b



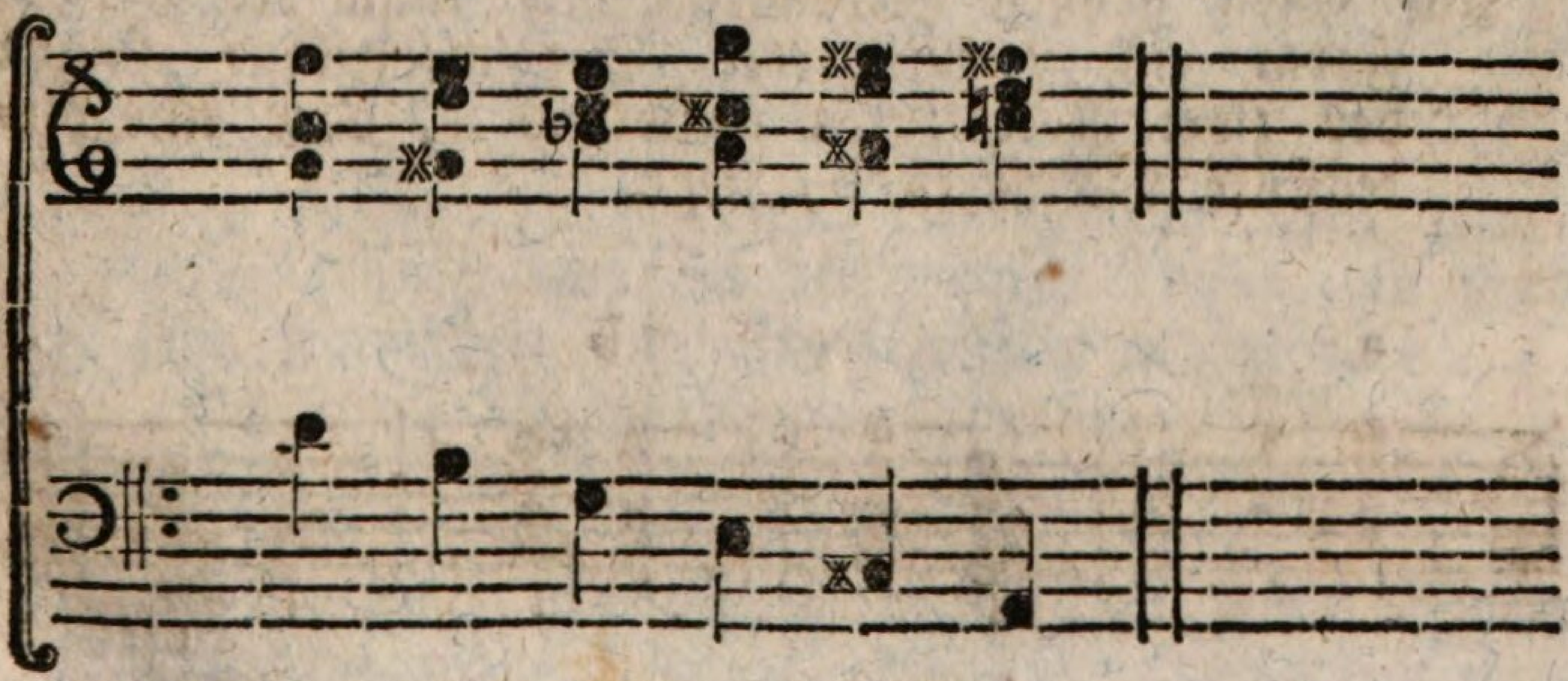
Septimenakkorde können, der Regel nach, nur in ungleichen Formen aufeinander folgen, und lassen keine stufenweise Verbinduug zu.



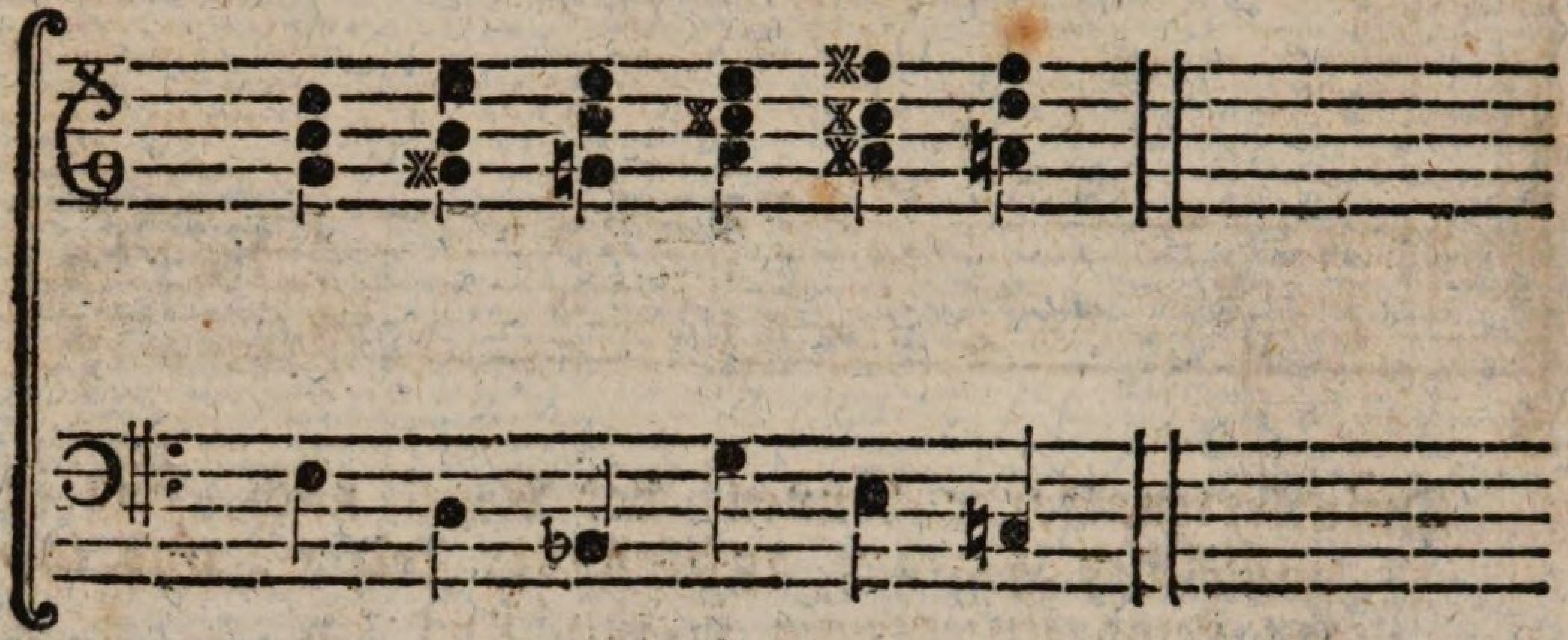
Quintsextenakkorde können, der Regel nach, nur in ungleichen Formen aufeinander folgen, und lassen keine stufenweise Verbindung zu.



Terzquartenakkorde können, der Regel nach, nur in ungleichen Formen aufeinander folgen, und lassen keinen stufenweise Verbindung zu.

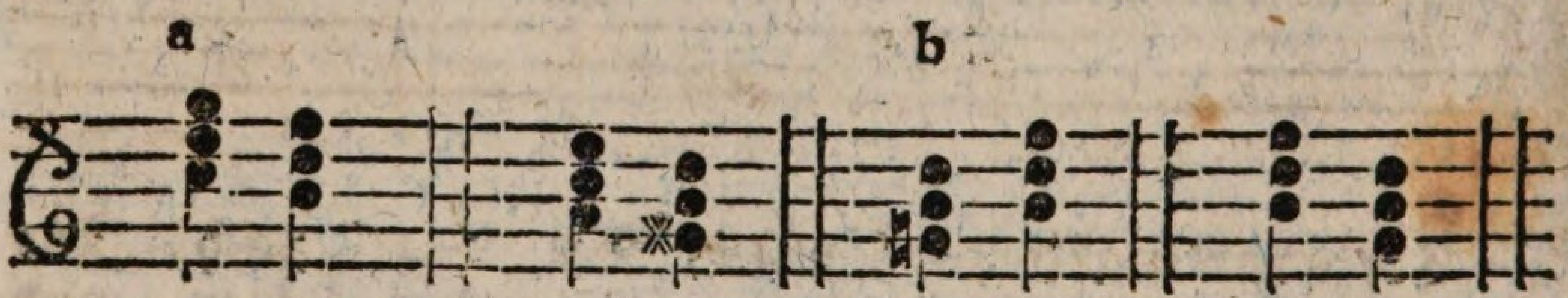


Secundquartenakkorde können, der Regel nach, nur in ungleichen Formen aufeinander folgen, und lassen keine stufenweise Verbindung zu.

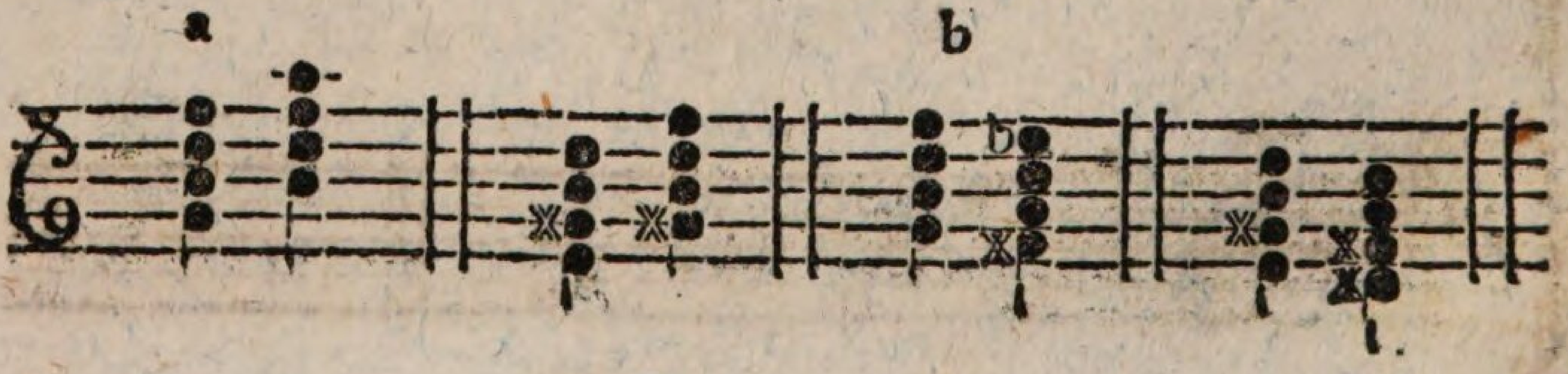


Ausnahmen.

Auf einen großen oder kleinen Quintenakkord kann, bei gleicher Form, der verminderte Quinten-Akkord folgen, welcher eine Notenstufe unterwärts a, oder zwei Notenstufen aufwärts b liegt.



Auf einen großen Septimenakkord kann bei gleicher Form ein verminderter Septimenakkord folgen der zwei Notenstufen aufwärts a, oder eine Notenstufe rückwärts b, liegt.



Bemerkungen zu den vorstehenden Beispielen.

Unter den gleichen Formen von Tönen, welche bei stufenweiser Verbindung einen Wohlklang erzeugen, ist die von drei Notenstufen, welches die Quarte bildet, die am wenigsten wohlklingende. Der Grund liegt darin, daß jede Quarte, eine Octave tiefer gelegt, mit ihrem Grundton eine Quinte bildet; und da eine Quinte gleichförmig fortschreitend einen Uebelklang erzeugt, so ist es natürlich, daß die Quarte einen Theil des Uebelklanges der Quinte bei gleichförmigem Fortschreiten, mit sich führt.

Bei einer Folge von Sextenakkorden wird dieses sehr wenig fühlbar; dagegen tritt es bei einer Folge von Quartsextenakkorden sehr stark hervor.

Der Grund, warum es bei den Quartsextenakkorden mehr fühlbar ist, als bei den Sextenakkorden, möchte der seyn, daß bei den letzteren die Quarte oben liegt, und durch die untenliegende Terz, die den Grundton macht, sehr vermittelt wird.

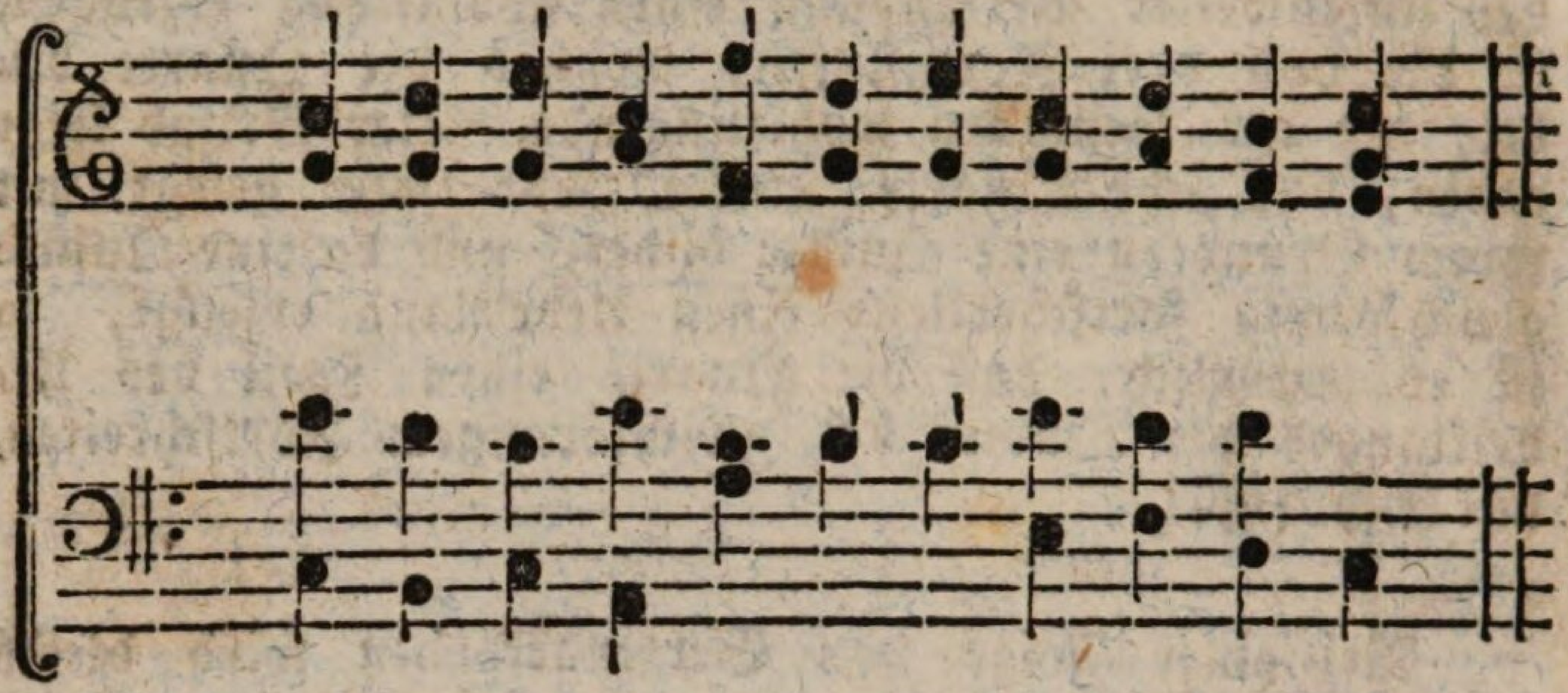
Bei den ersteren aber ist die Form umgekehrt, und die obenliegende Terz schreitet fast ganz für sich einher, und äußert sehr wenigen Eindruck auf die untenliegende Quarte.

Wenn eine Folge von Septimenakkorden in gleicher Form einen Uebelklang erzeugt, so klingt eine solche Folge von Akkorden, auch wenn sie in ungleicher Form erscheint, wie die Beispiele hier beweisen, stets fremd und ungefügig. Der Grund hievon ist bloß darin zu suchen, daß dieser Akkord sich nach seiner Auflösung sehnt, und da diese nicht erfolgt, so muß sich jene Fremdheit und Ungefügigkeit erzeugen.

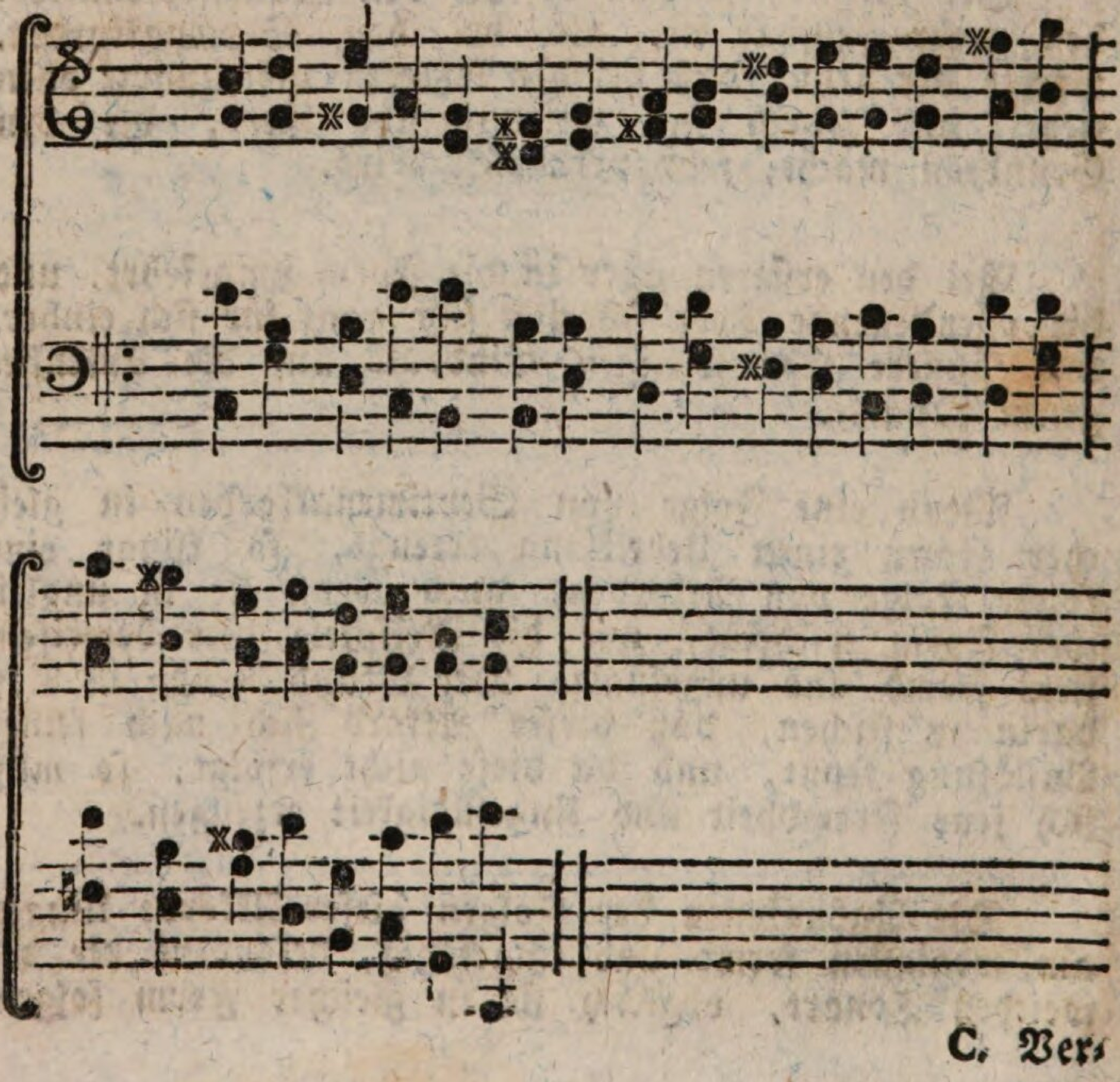
Die Ausnahmen der Folgen dieser Akkorde klingen am wenigsten fremd und ungefügig, besonders die der weichen Tonart, obgleich sie in gleicher Form folgen.

B. Verbindung der Dreiklänge untereinander.

Quintenakkorde verbunden mit Terzsextenakkorden.



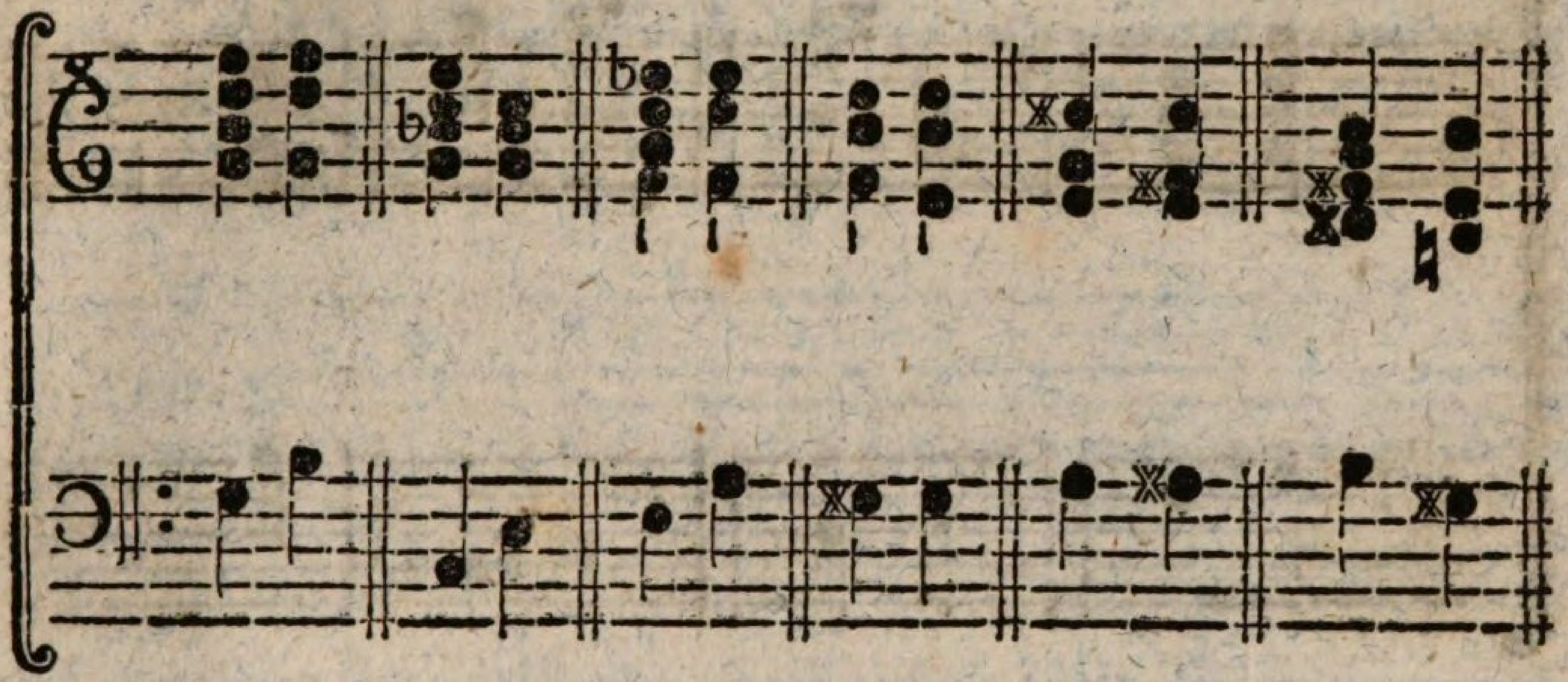
Quintenakkorde verbunden mit Terzsexten- und Quartsextenakkorden.



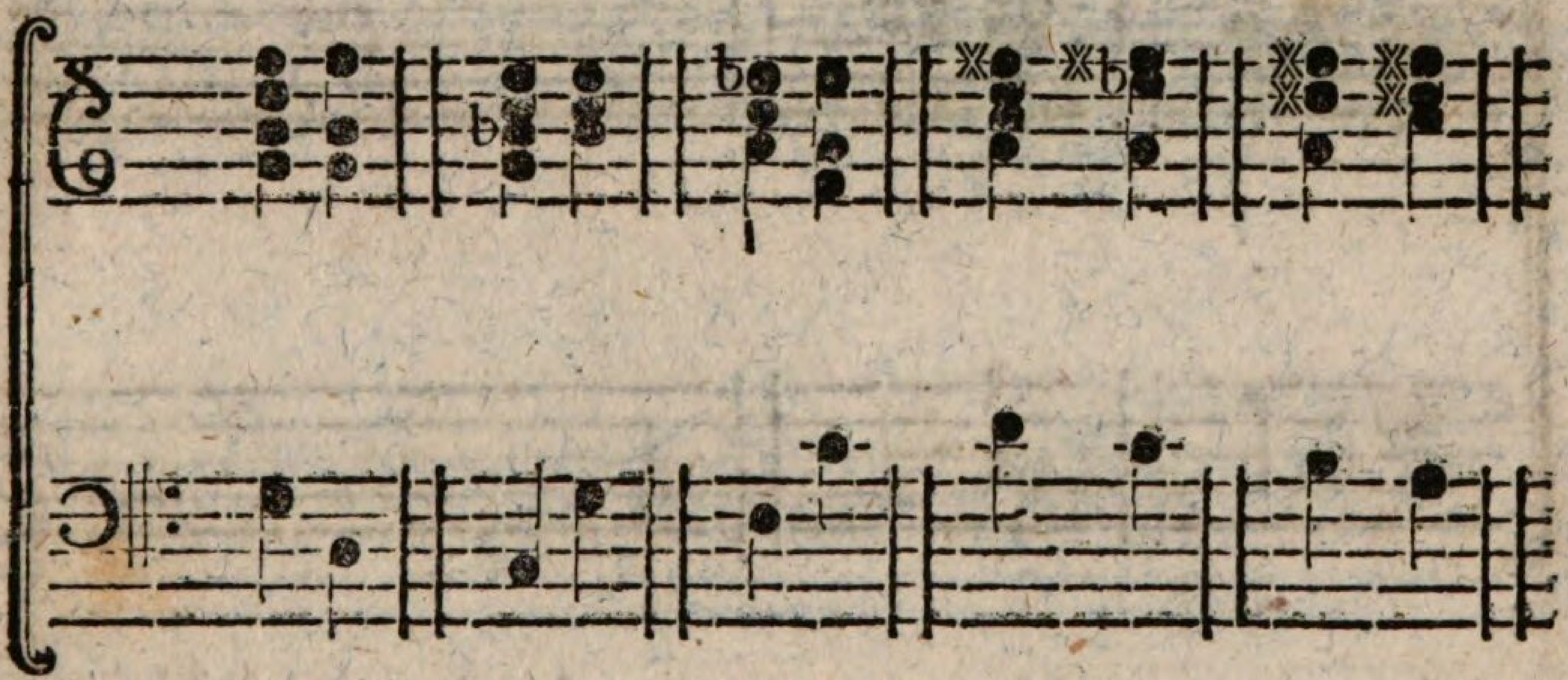
C. Ver-

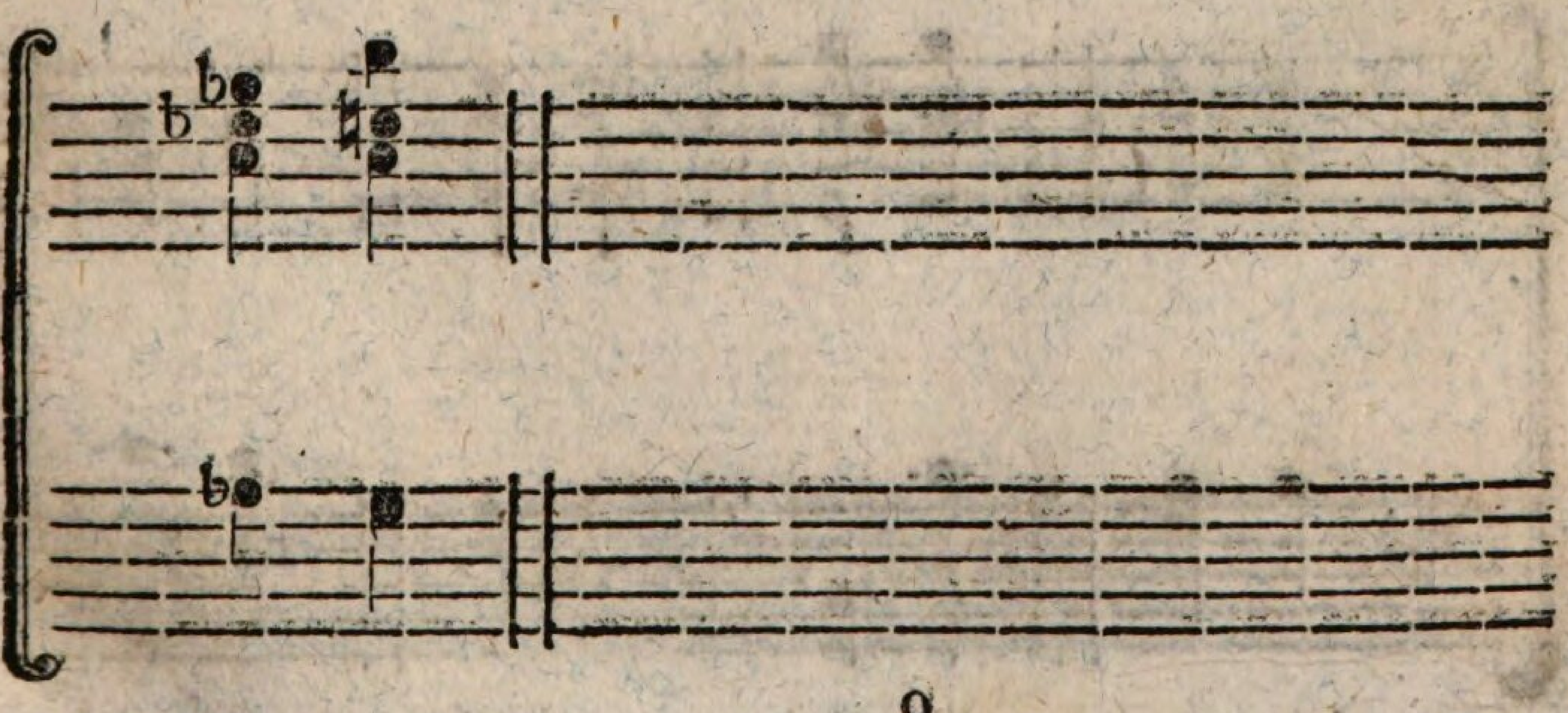
C. Verbindung der Vierklänge untereinander.

Septimenakkorde verbunden mit Quintsextenakkorden.

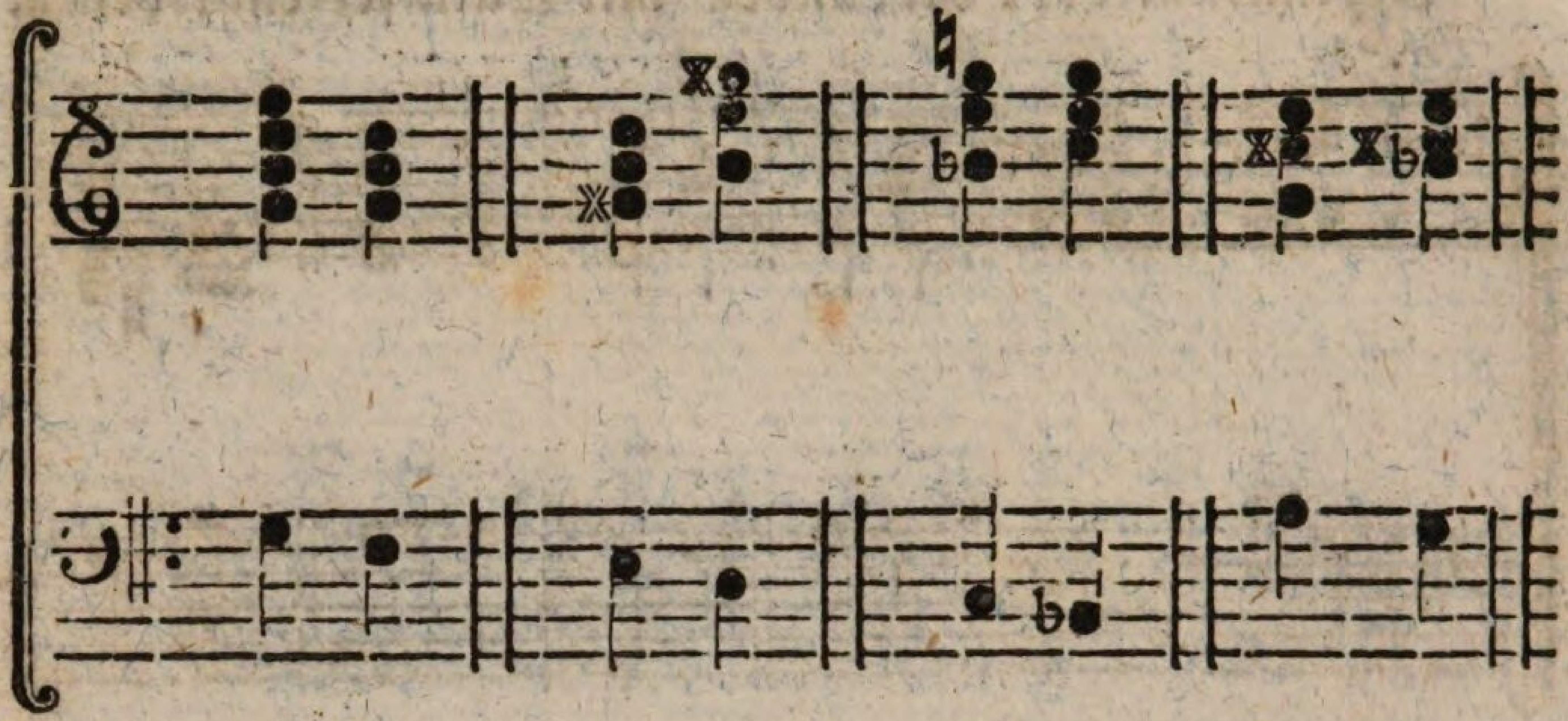


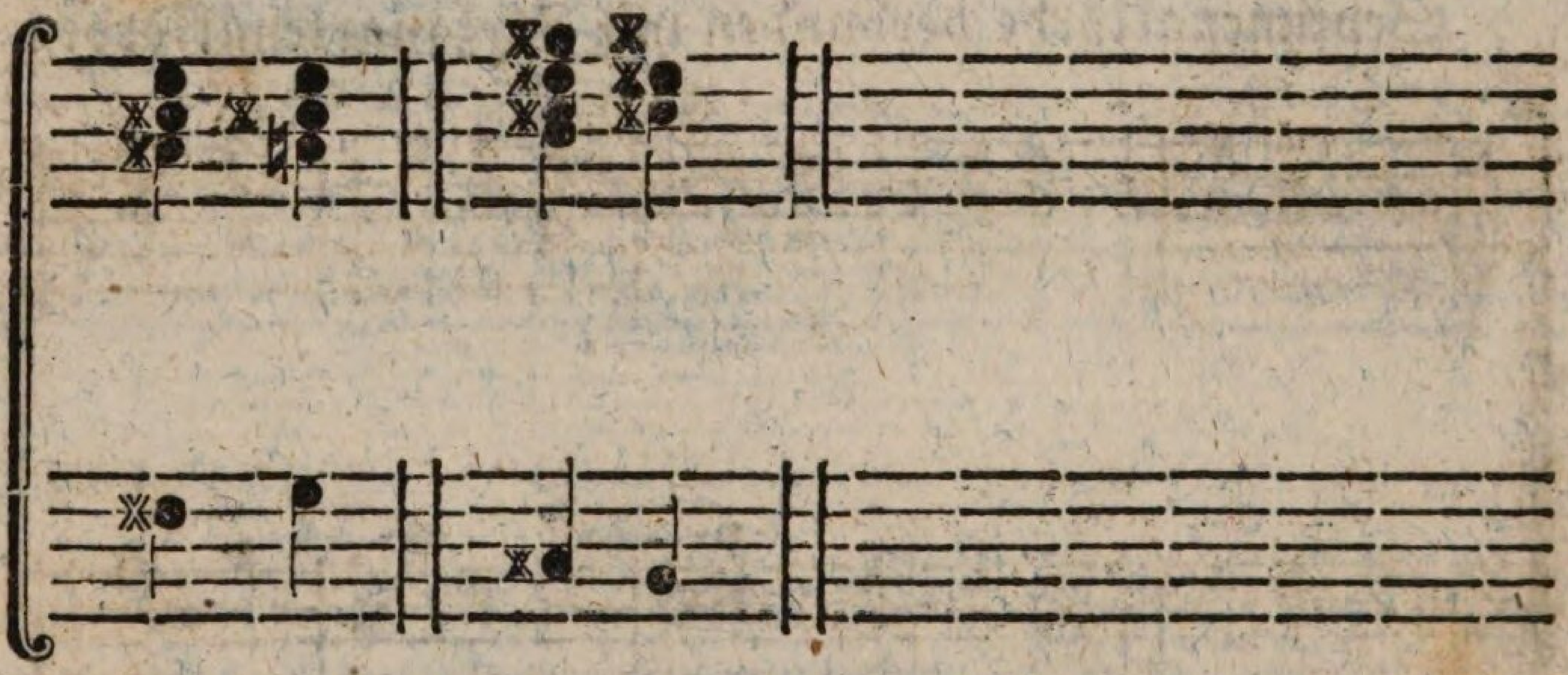
Septimenakkorde verbunden mit Terzquartenakkorden.



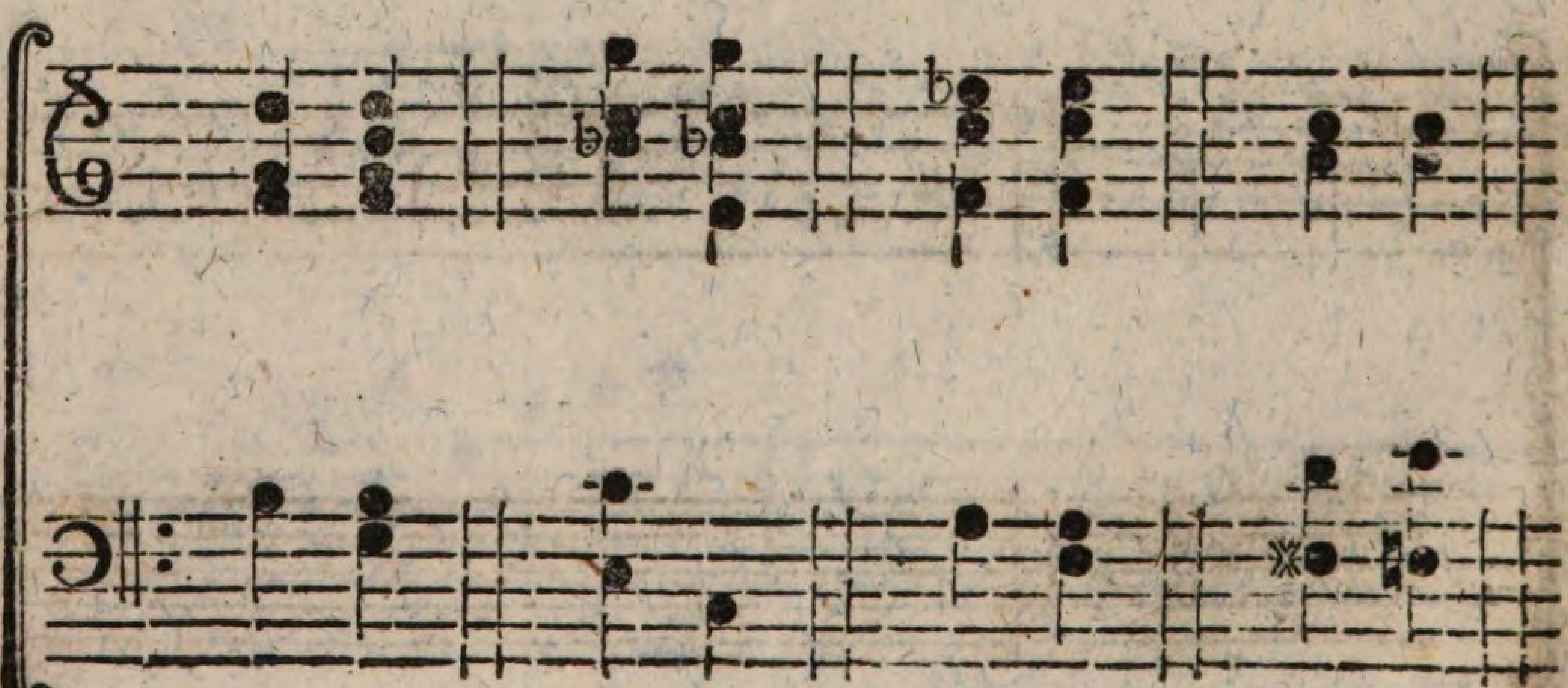


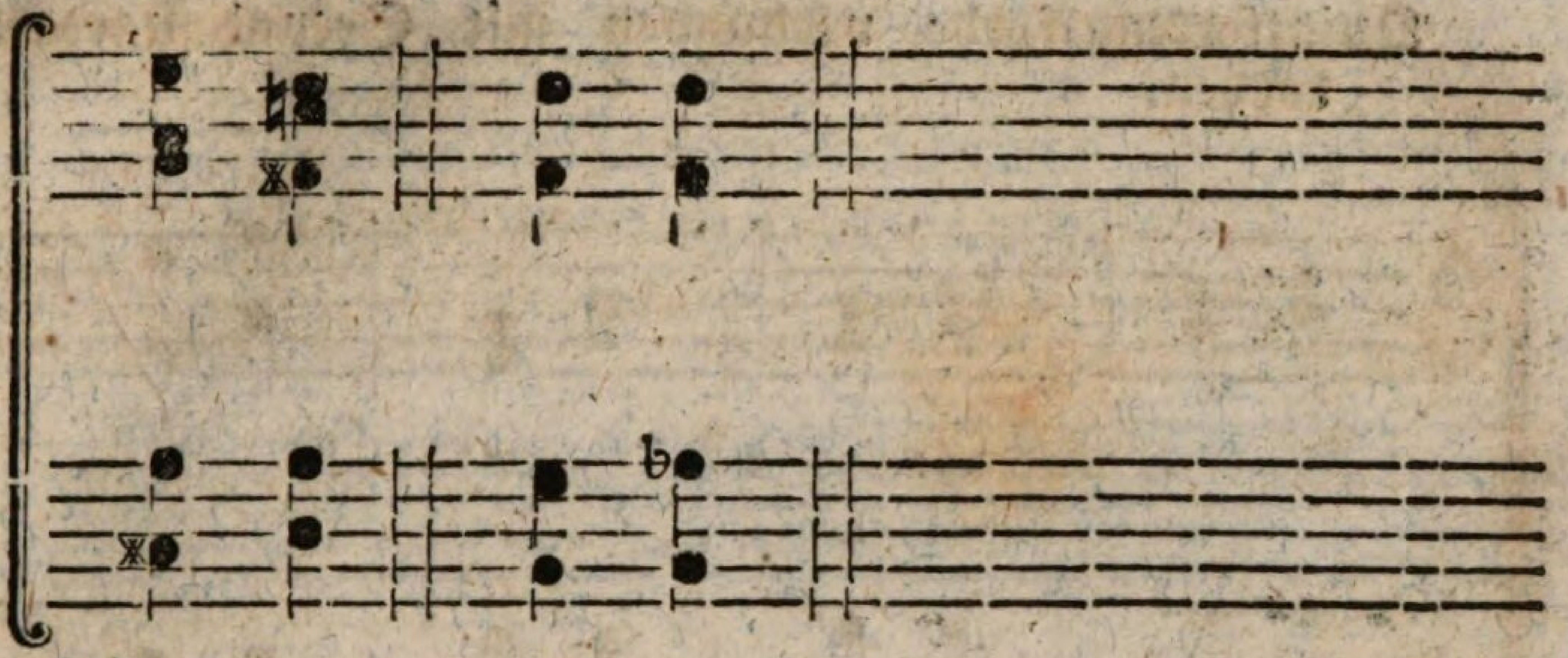
Septimenakkorde verbunden mit Secundquartakkorden.



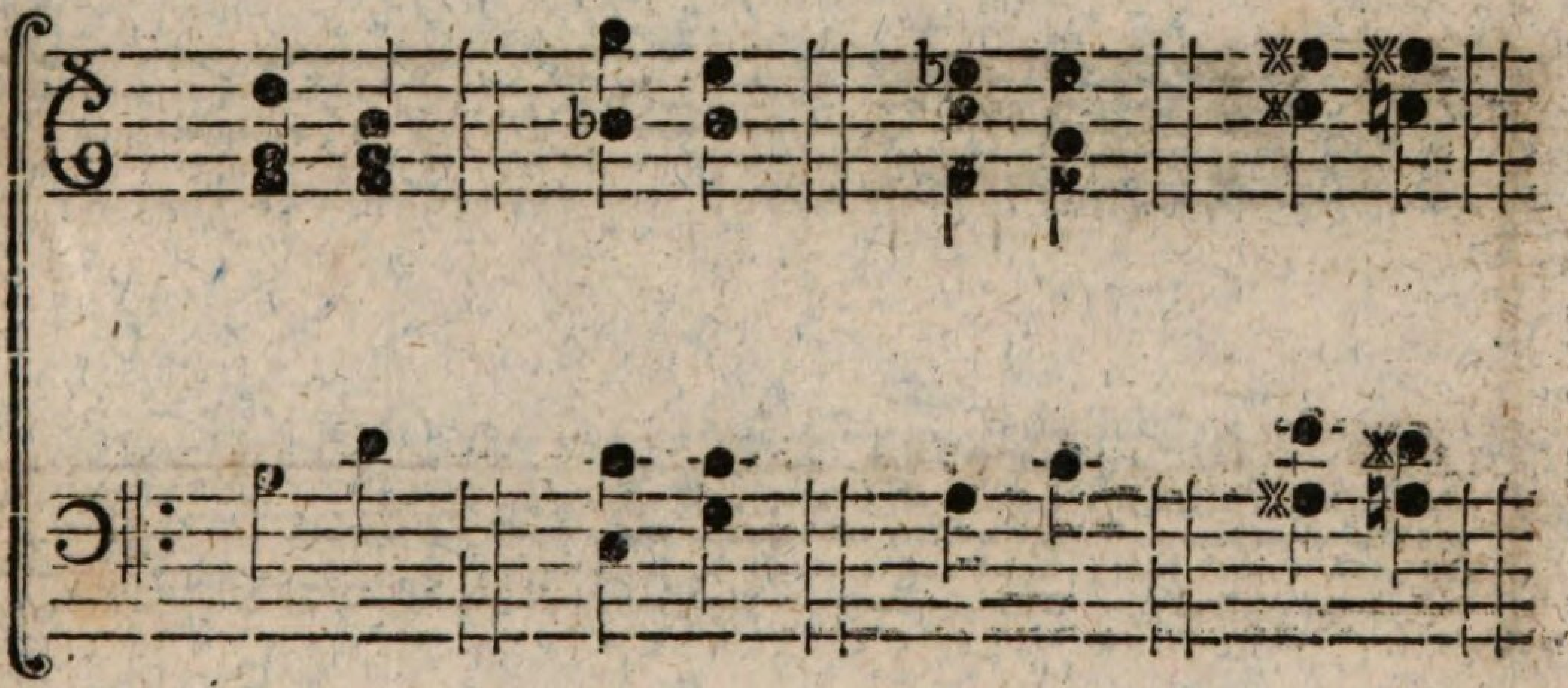


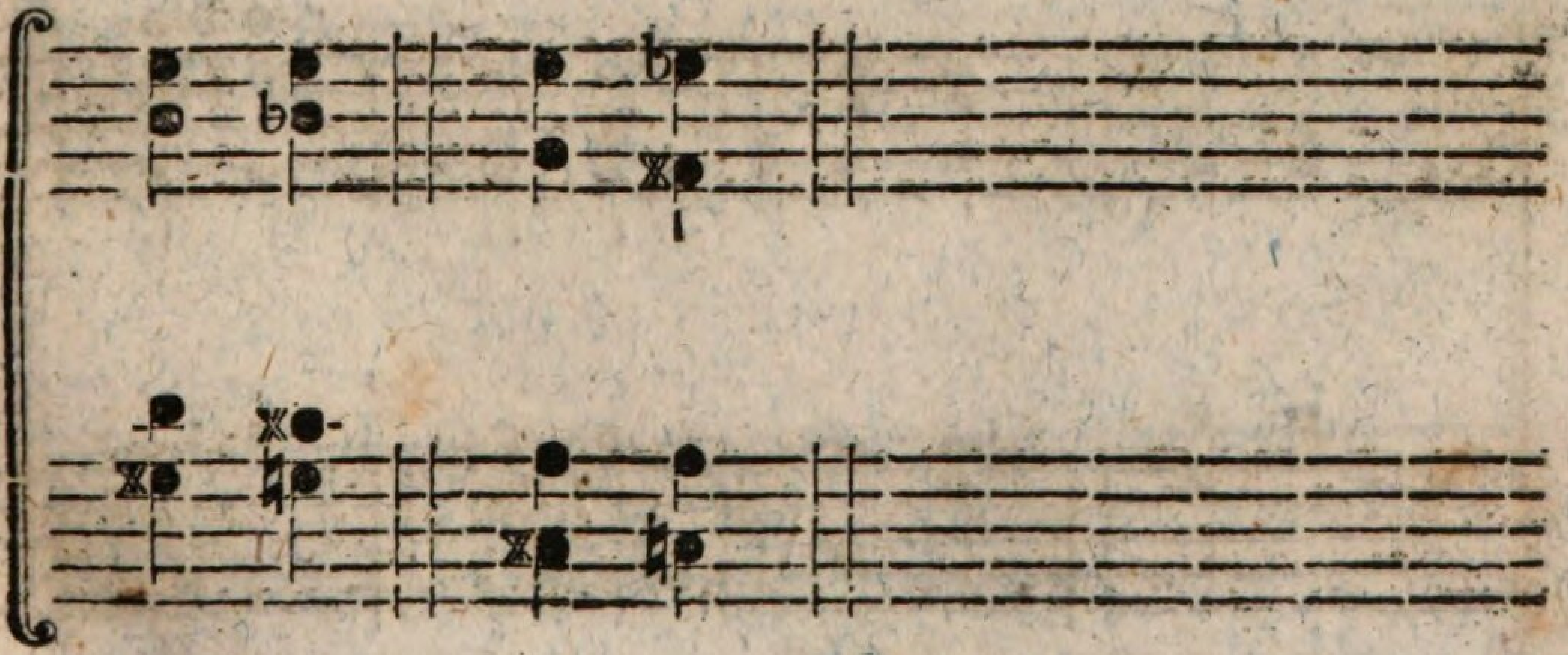
Quintsextenakkorde verbunden mit Septimenakkorden.



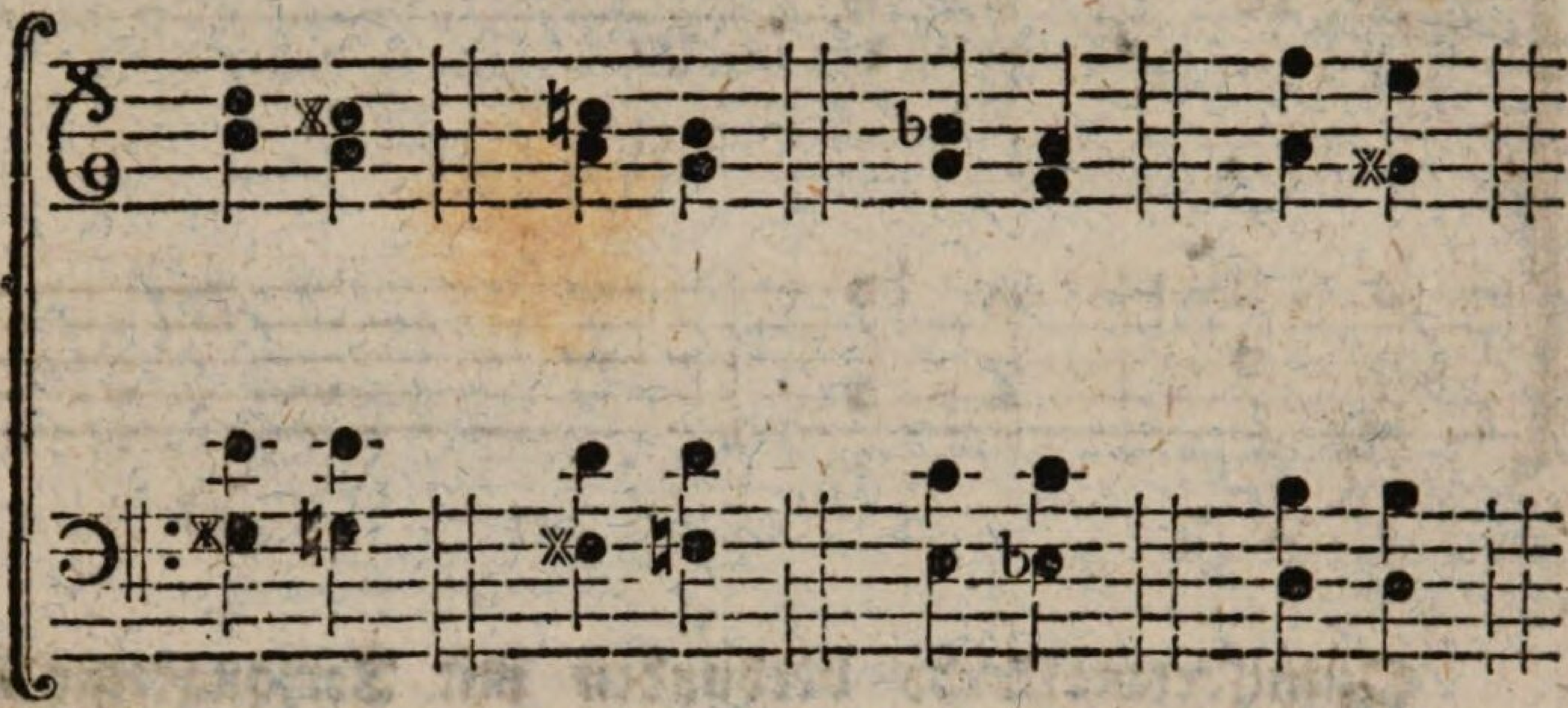


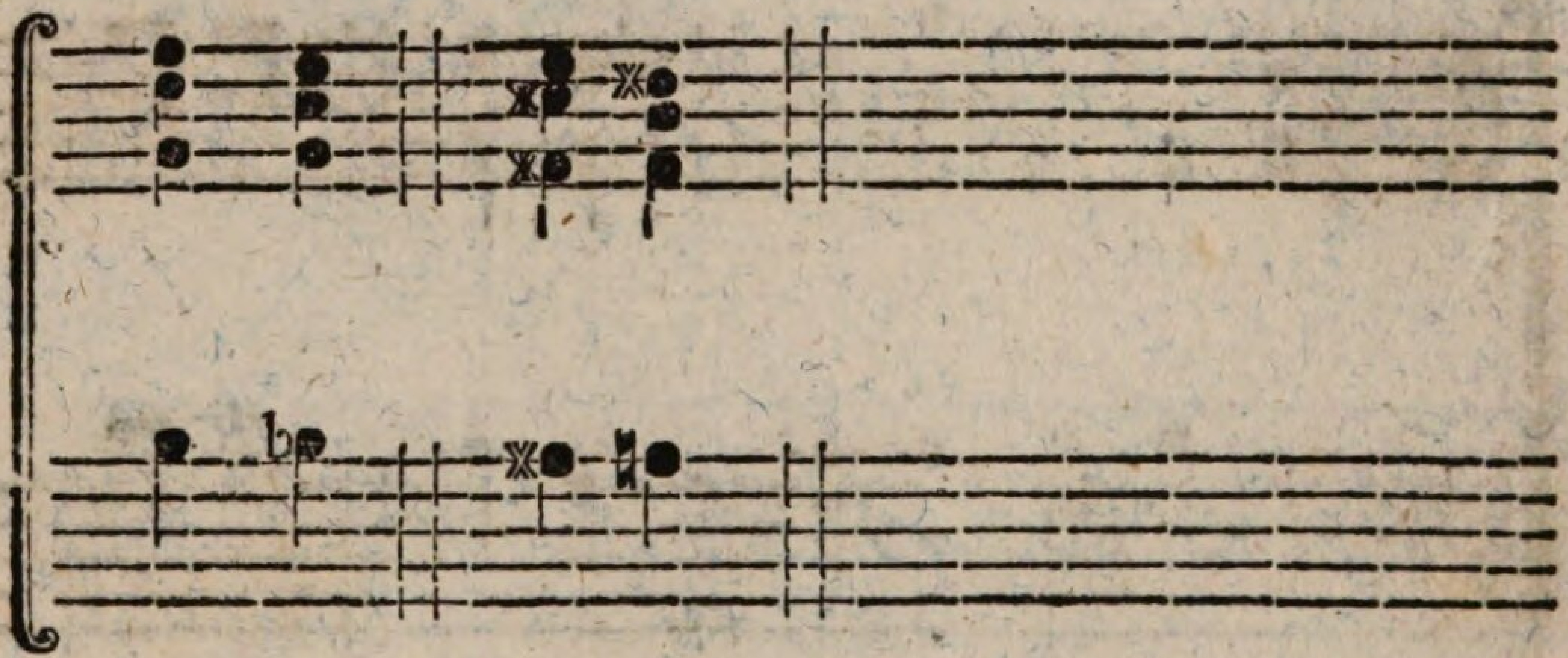
Quintsextenakkorde verbunden mit Terzquartenakkorden.



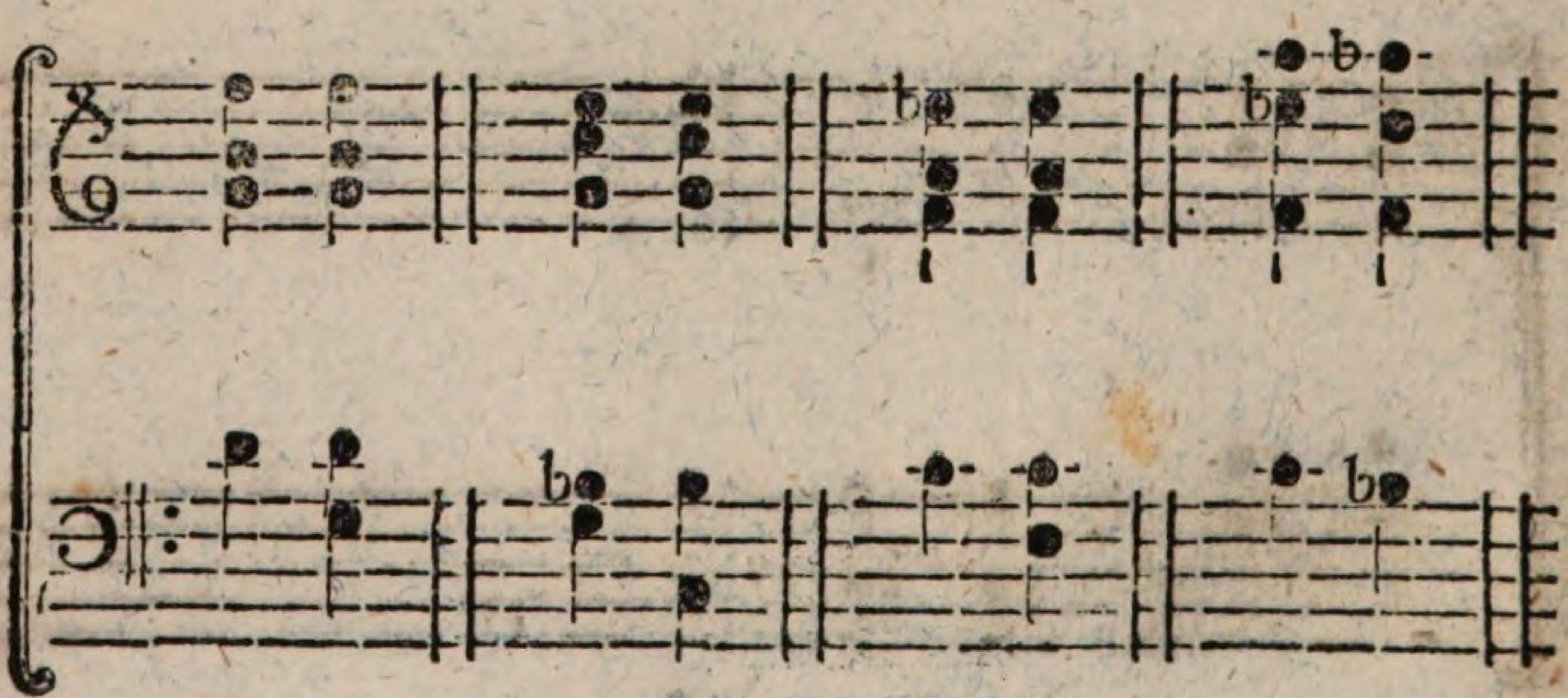


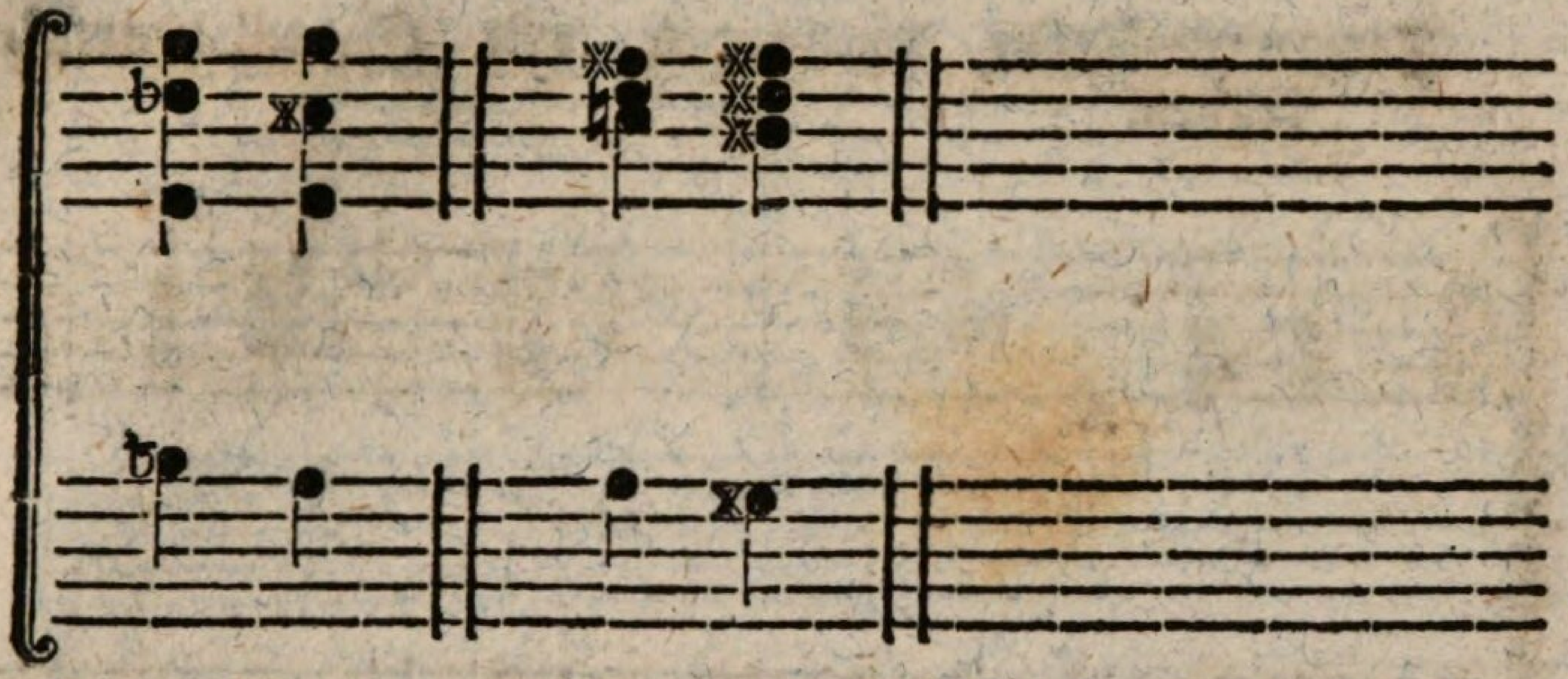
Quintsextenakkorde verbunden mit Secundquartakkorden.



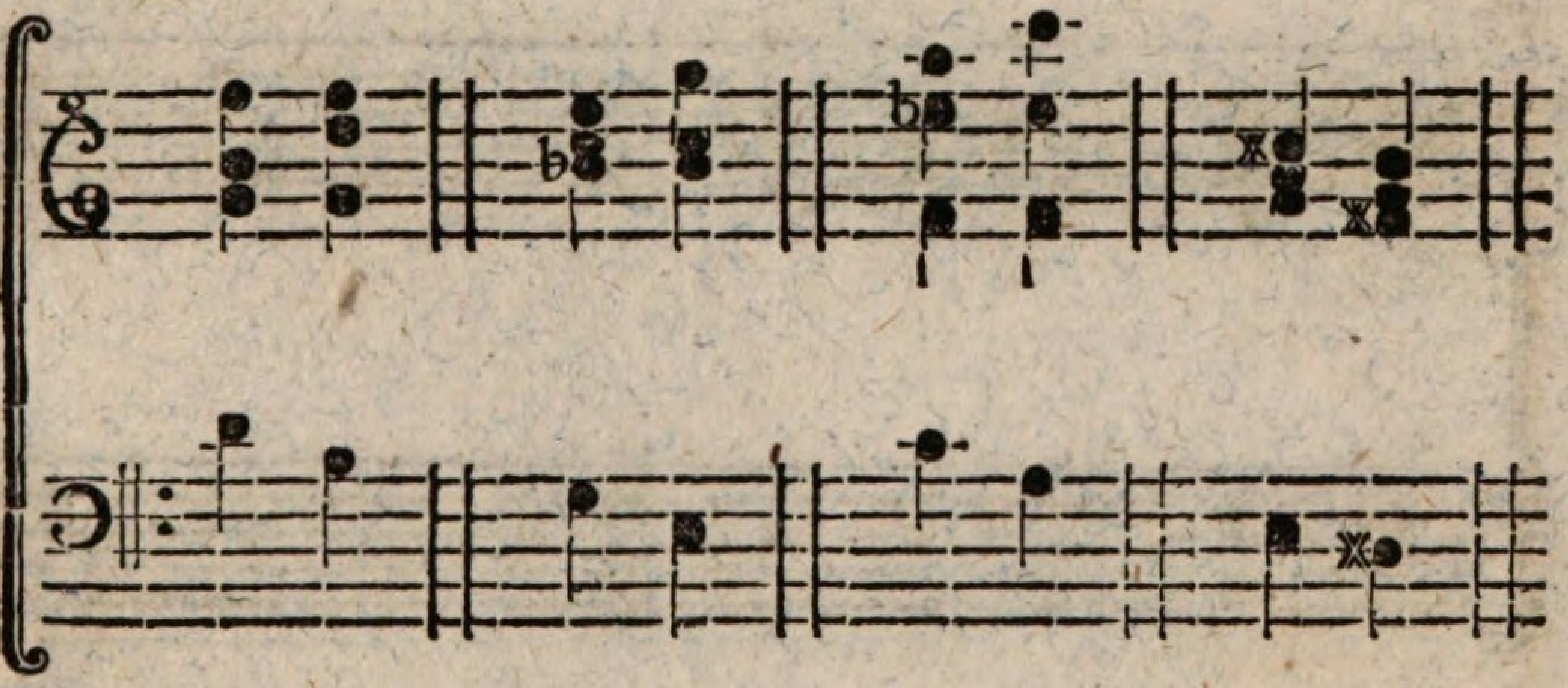


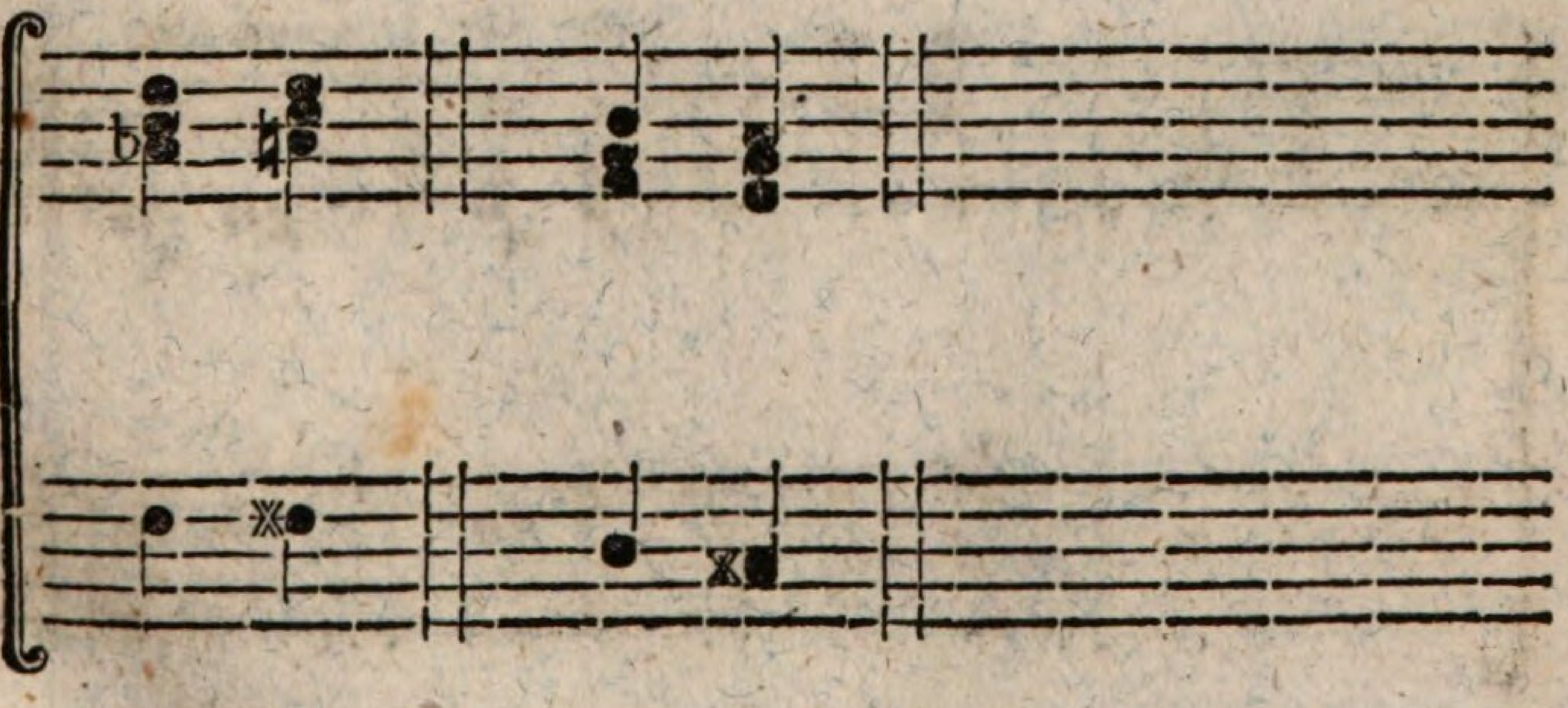
Terzquartenakkorde verbunden mit Septimenakkorden.



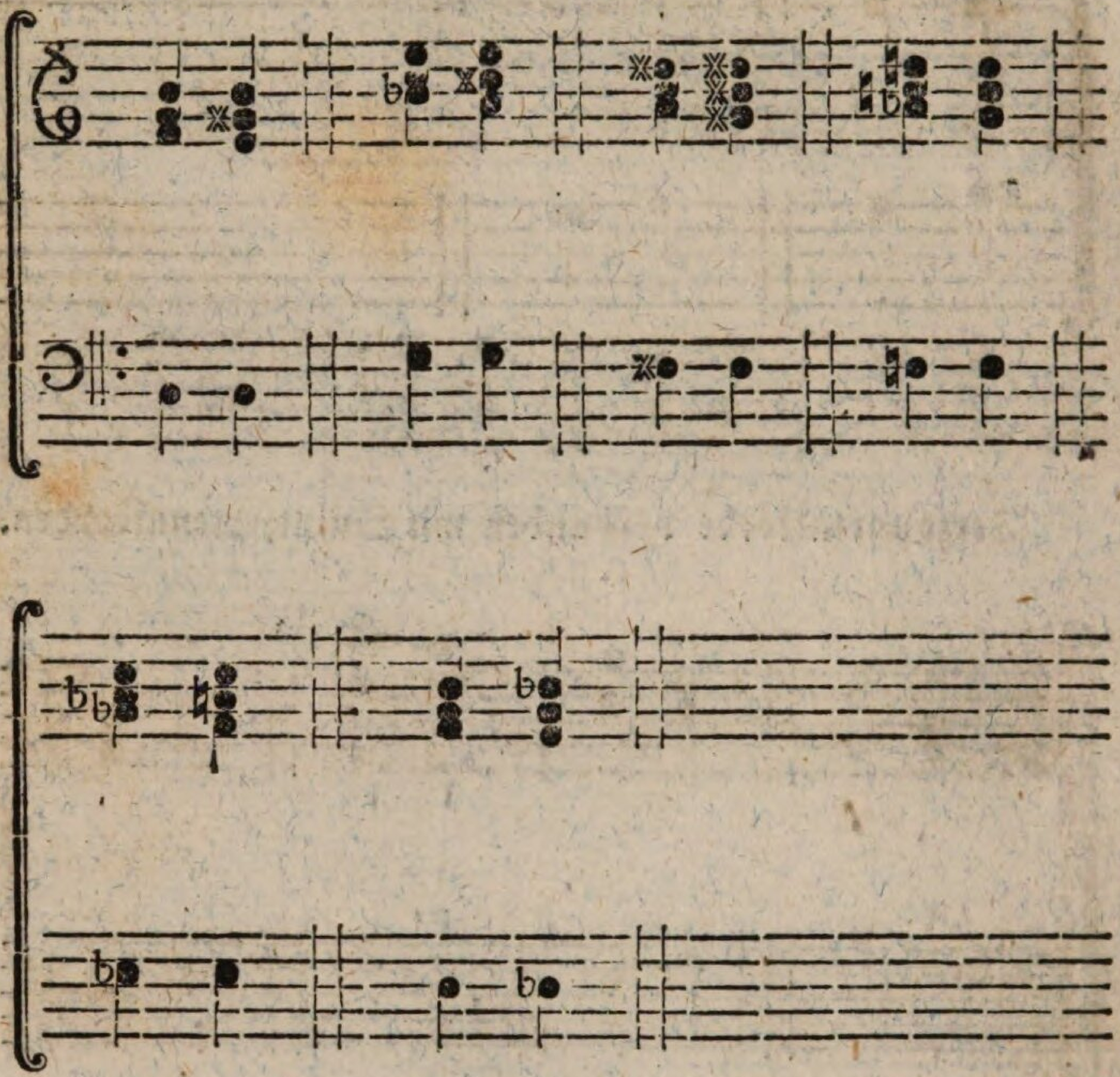


Terzquartakkorde verbunden mit Quintsextenakkorden.

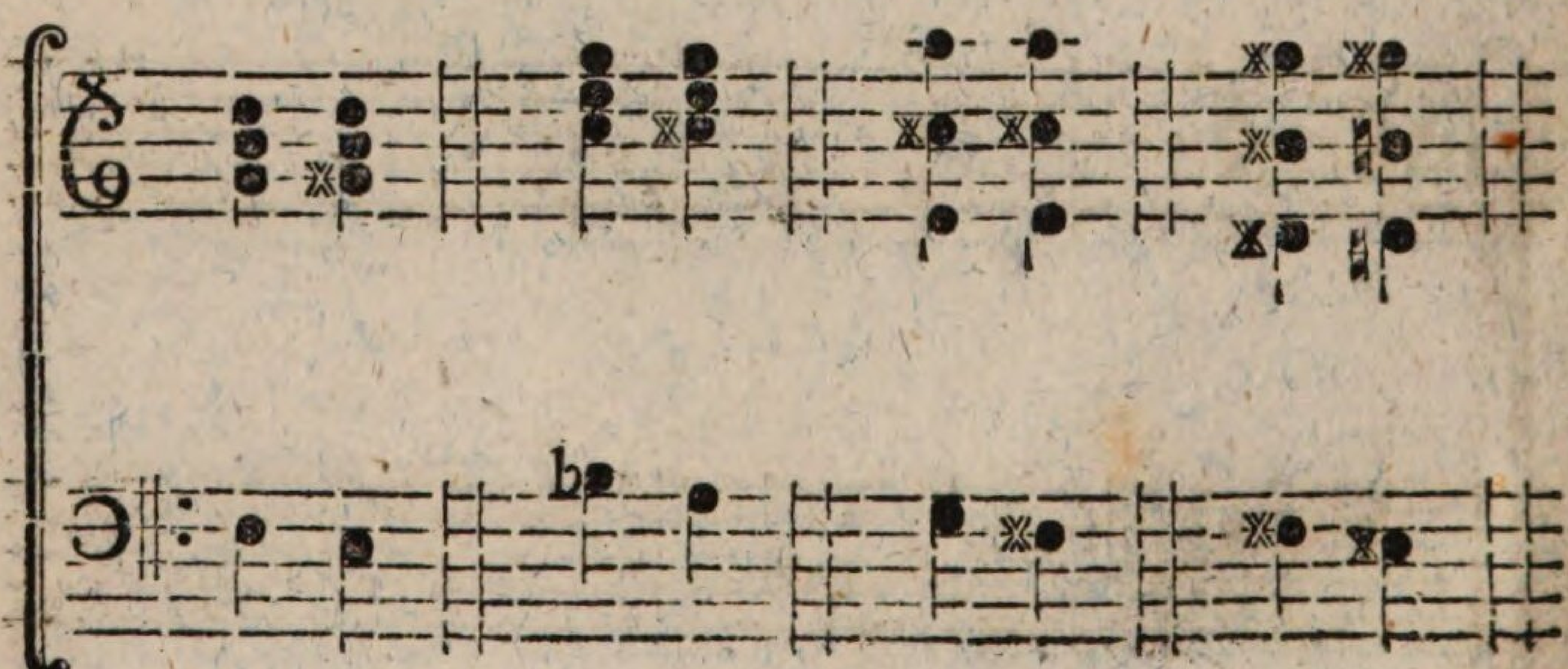


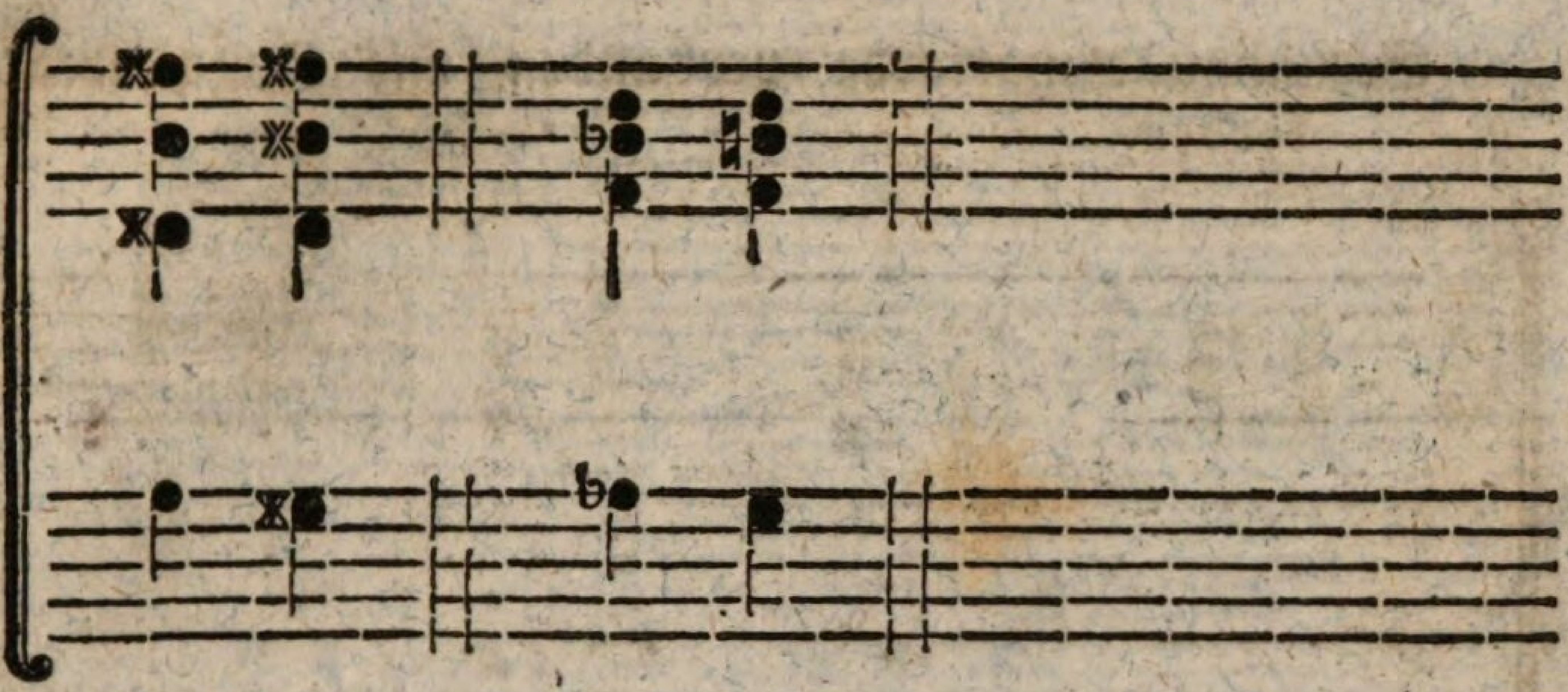


Terzquartakkorde verbunden mit Secundquartakkorden.

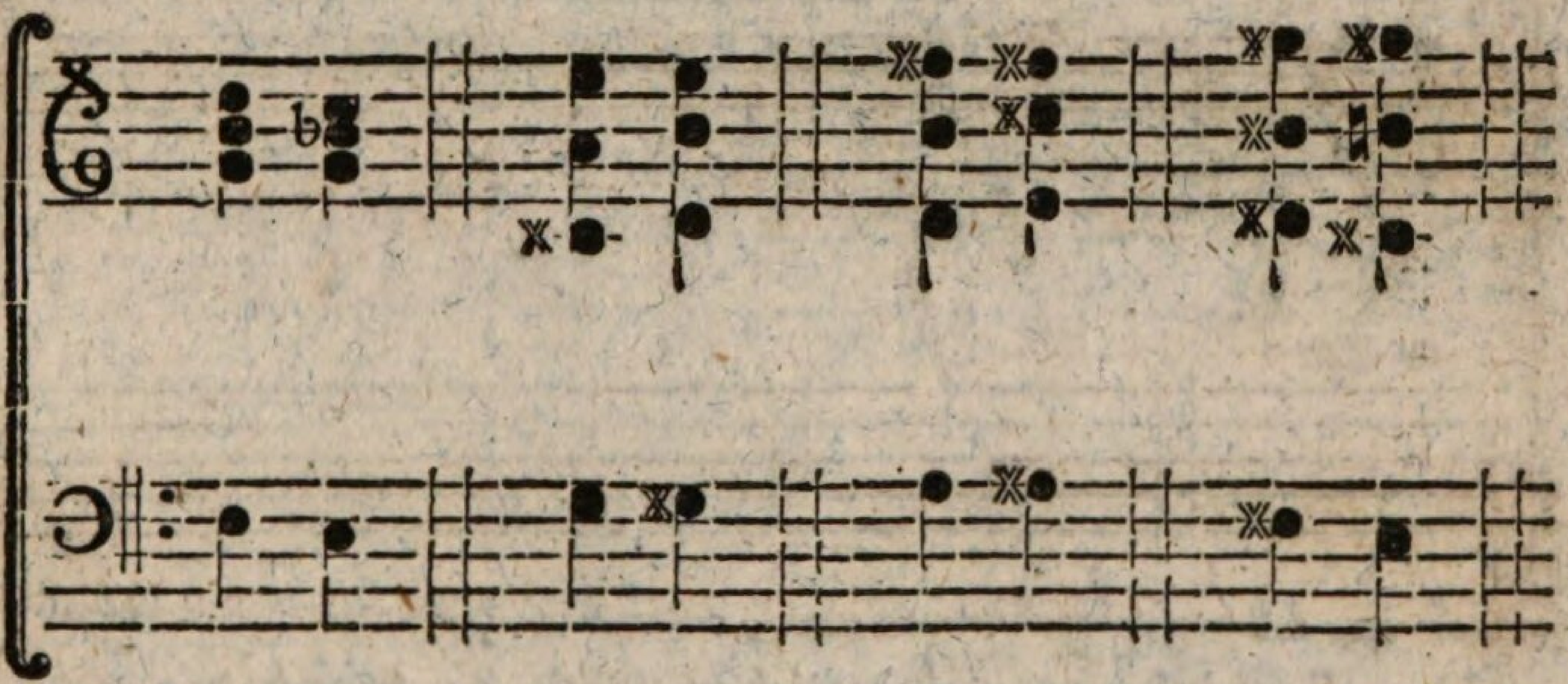


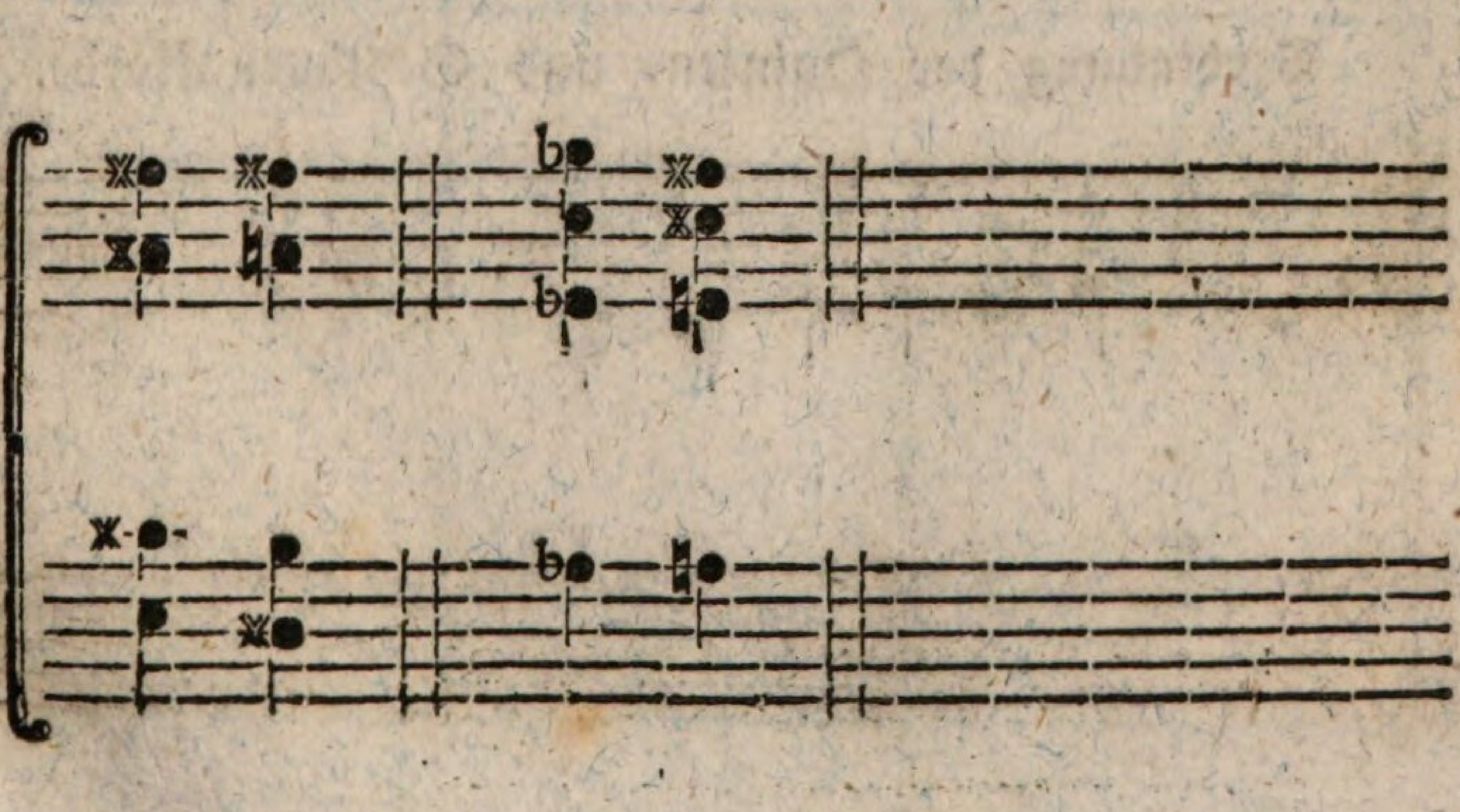
Secundquartakkorde verbunden mit Septimenakkorden.



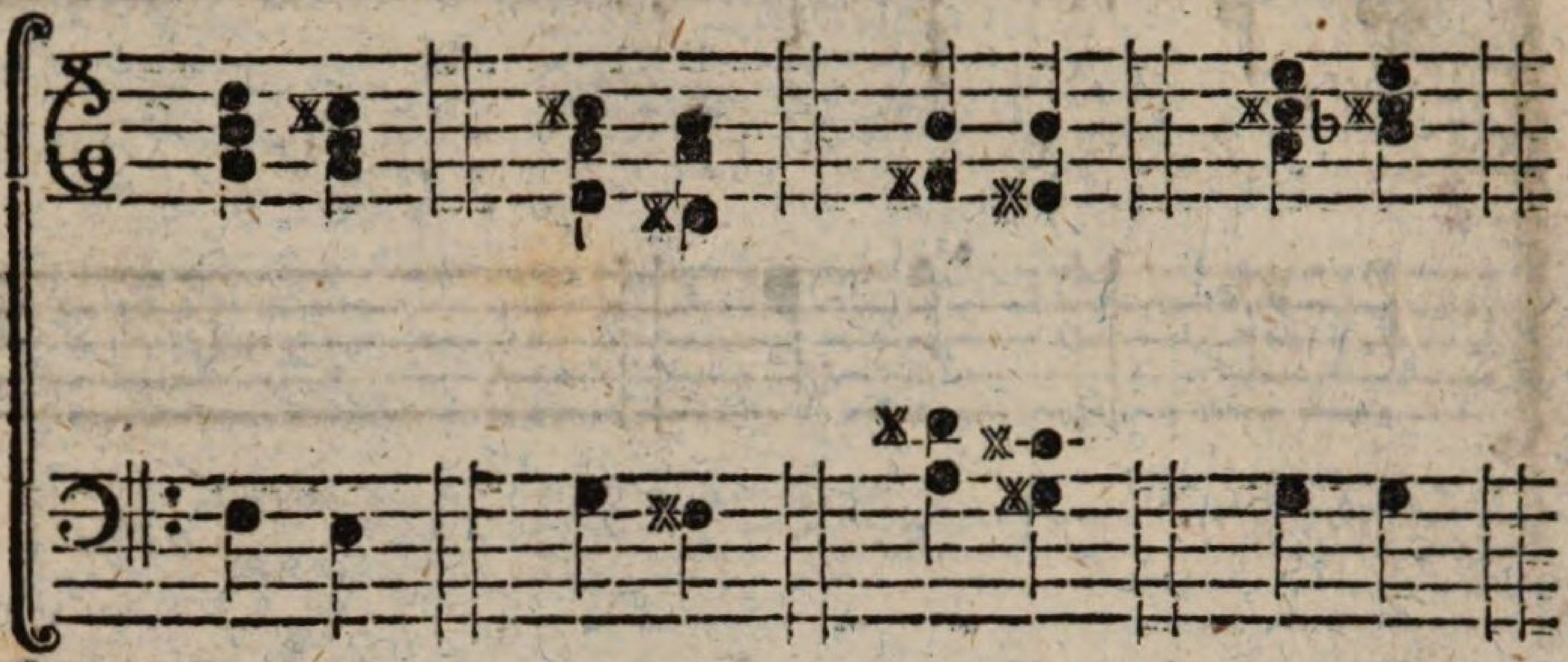


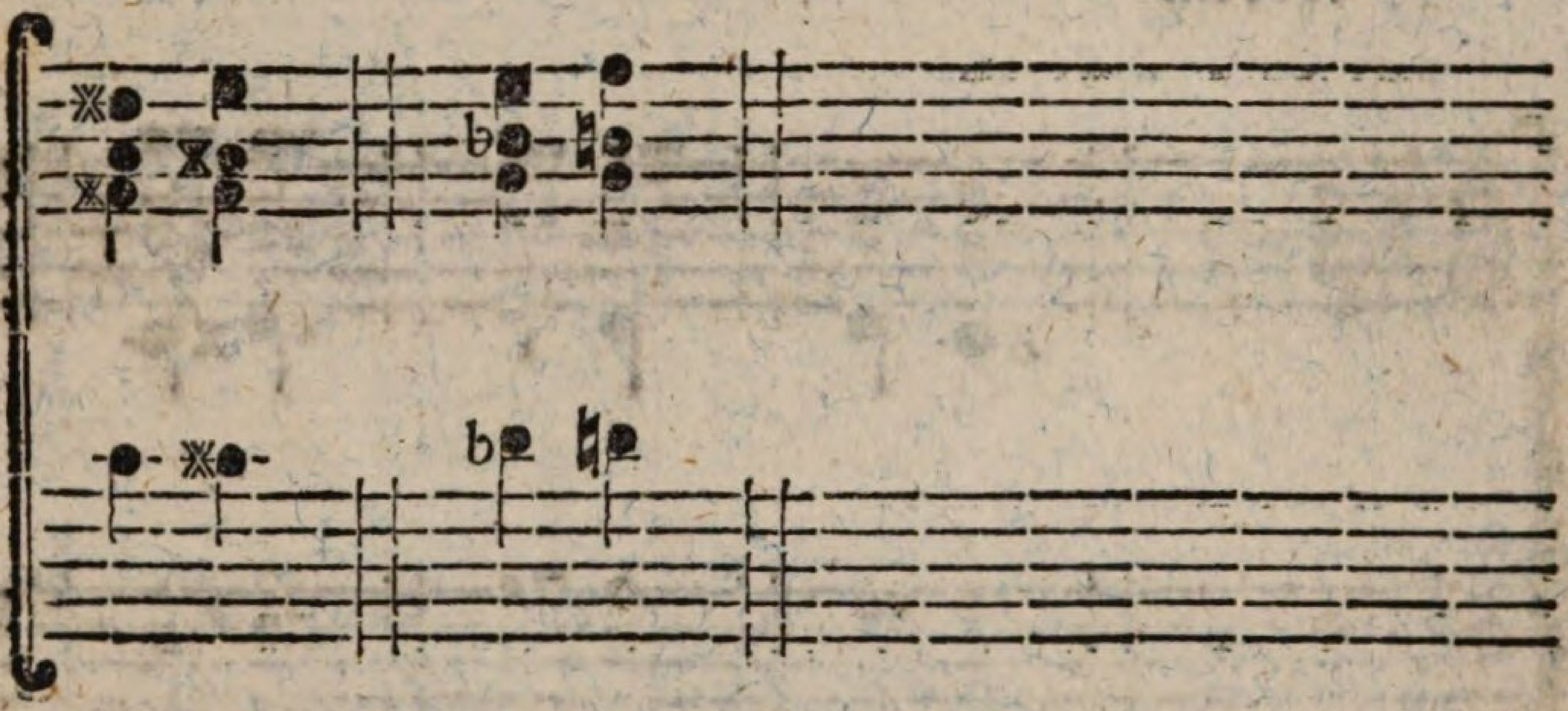
Secundquartakkorde verbunden mit Quintsextenakkorden.





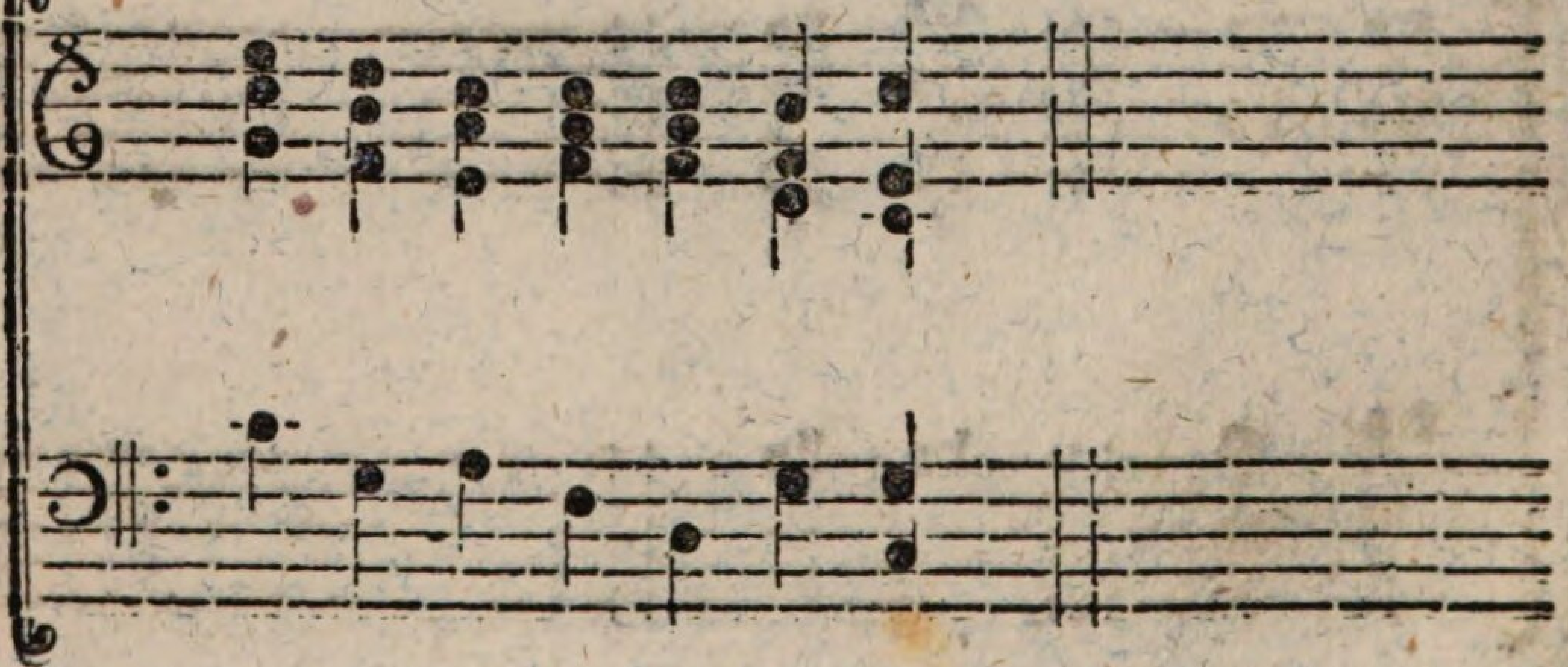
Secundquartenakkorde verbunden mit Terzquartakkorden.



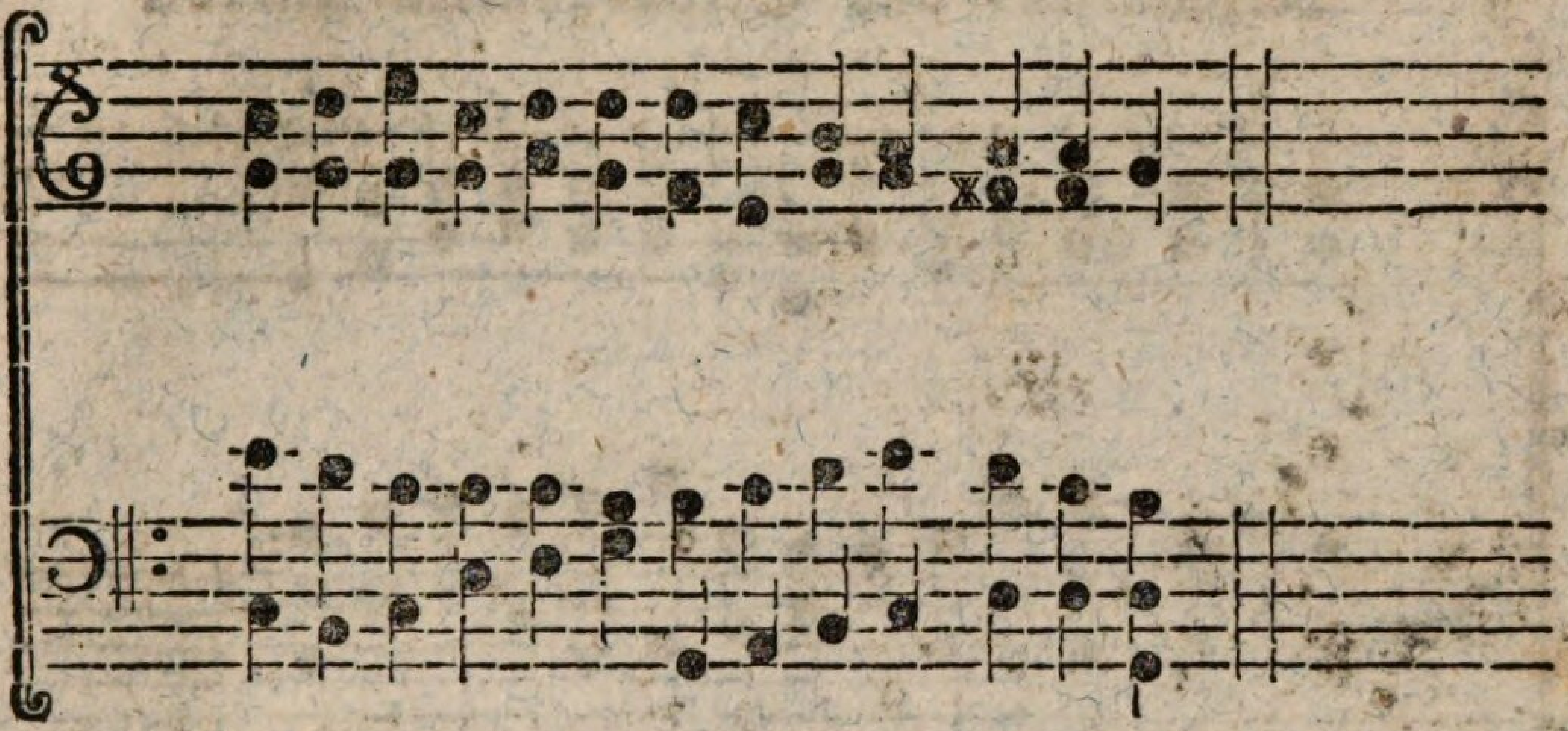


D. Verbindung sämmtlicher Akkorde durcheinander.

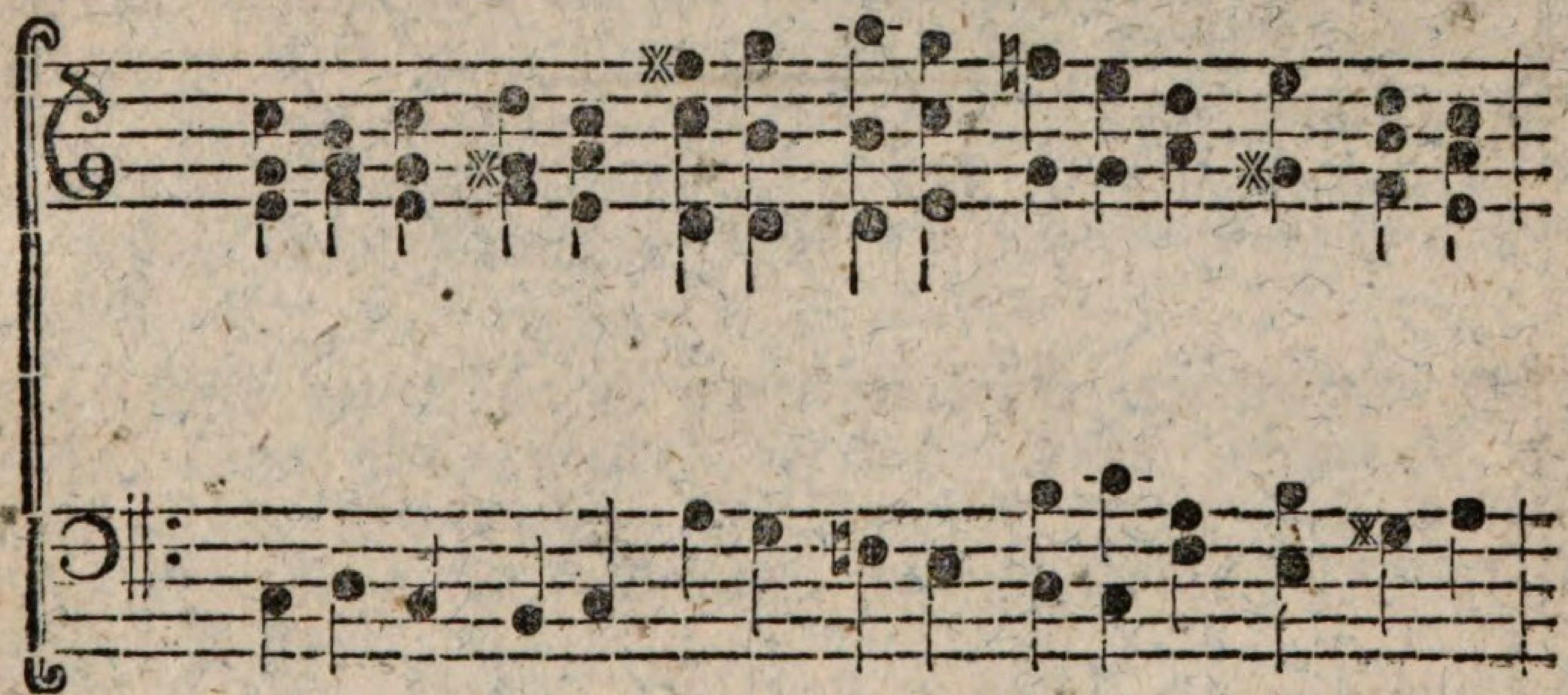
Verbindung der Quinten- und Septimenakkorde.

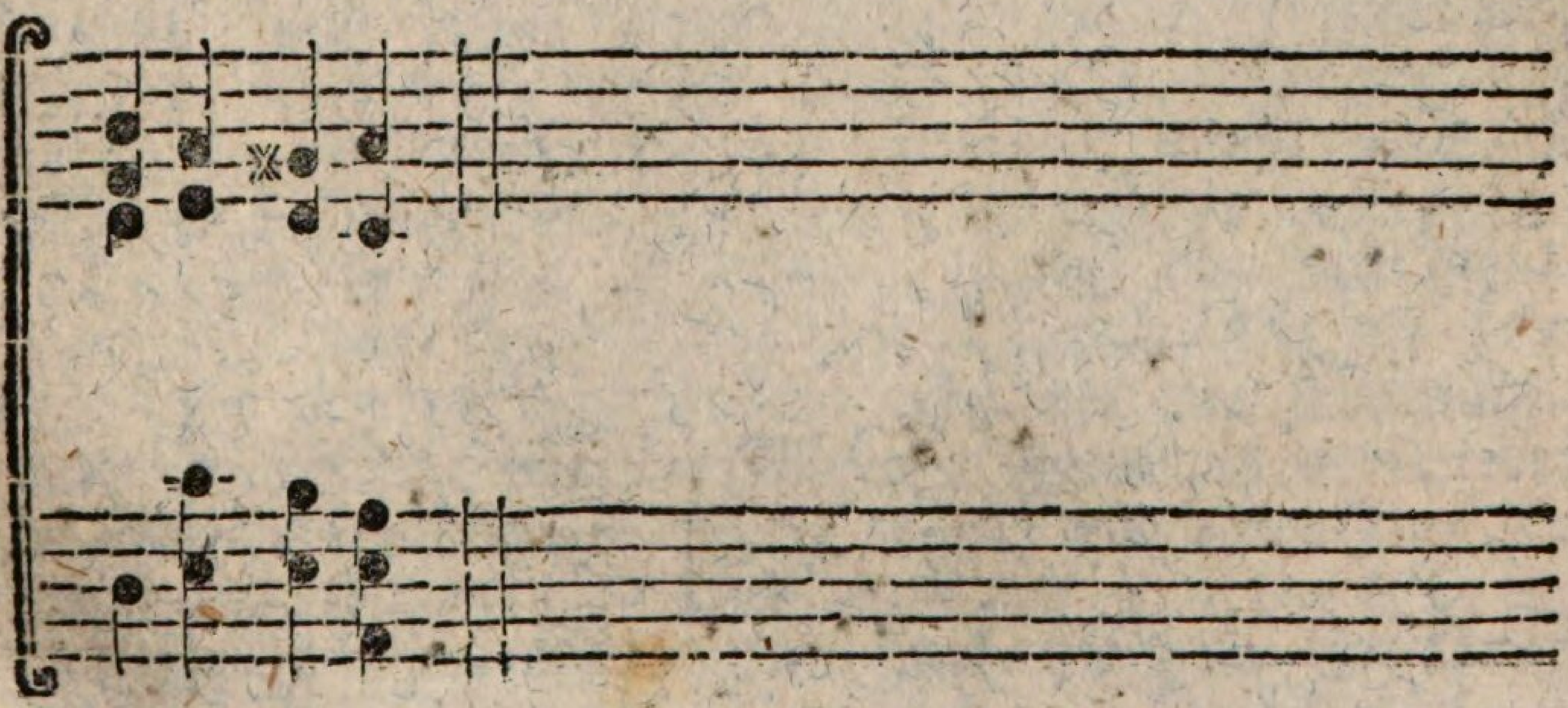


Verbindung der Quinten-, Terzsexten-, Septimen- und Quintsextenakkorde.

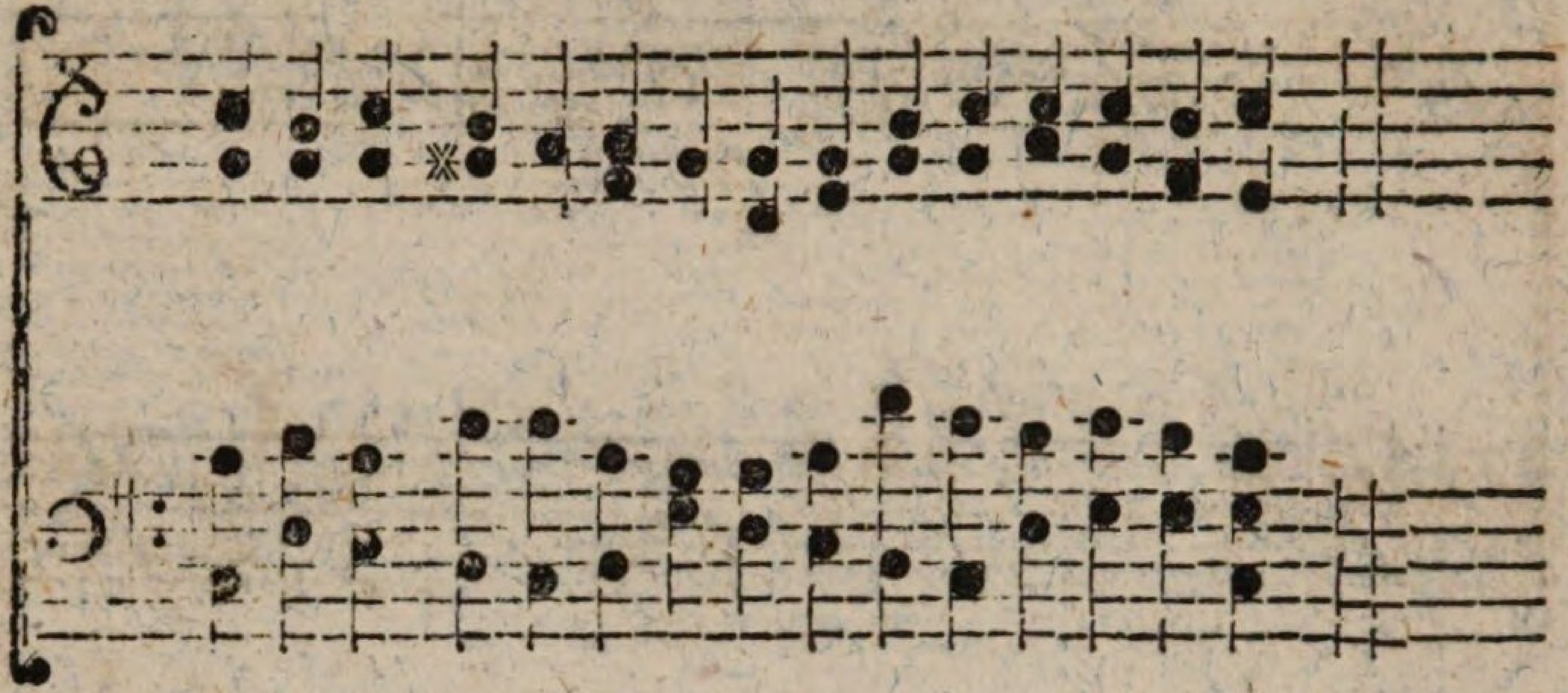


Verbindung der Quinten-, Terzsexten-, Quartsexten-, und der Septimen-, Quintsexten- und Terzquarten-Akkorde.





Verbindung der Quinten-, Terzsexten-, Quartsexten-Akkorde, und der Septimen-Quintsexten-, Terzquarten- und Secundquarten-Akkorde.



Vierte Abtheilung.

Melodie.

Im Allgemeinen ist Musik, Gesang. Im Besonderen dagegen wird eine Empfindung, die in Worten gegeben, und in Tönen ausgedrückt wird, nach dem Sprachgebrauche Gesang genannt. Der Ausdruck der Töne eines solchen Gesanges heißt die Weise, oder die Melodie.

Wie die Töne zu einer Melodie verbunden werden, kann nicht gelehrt werden, denn solches ist ein Werk der Erfindung. Die Formen aber, nach welchen sich die Melodien bewegen, können dargestellt und erklärt werden.

Wie der Baukünstler einen großen Raum in große, gleiche, und kleine gleiche Theile sondert, und seine Gebilde nach dem Maaße dieser Theile bestimmt, um solche in ein Verhältniß zu bringen, durch welche sie dem Auge angenehm und leicht übersehbar sich darstellen, eben so, und in gleicher Absicht für das Gehör, stellt der Ton- und Dicht-Künstler, der eine die Töne, und der andere die Worte. So wie der Baukünstler mehrere Gebilde von verschiedener Form, in verschiedene Stellungen zusammen fügen muß, um eine Idee darthun zu können, eben so muß der Wort- und Ton-Künstler um ebenfalls eine Idee darthun zu können,

der erstere mehrere Worte, der andere mehrere Töne mittelst verschiedener Stellungen zu einer Idee zusammen fügen.

Dieses Zusammenfügen der bezeichneten Mittel zu einer Idee, geschieht nach einer bestimmten Ordnung.

Solche besteht für die Ton- und Dichtkunst darin, daß den Sylben oder Tönen, Quantität in verschiedenem Verhältniß beigelegt wird, und sie nach einem solchen bestimmten Quantitätsverhältniß, zu Ideen aneinander gereiht werden. Hiernach müssen also die Ideen an sich und unter einander, in regelmäßigen Formen bestehen.

Das Gefühl für diese Ordnung und die daraus hervorgehende Regelmäßigkeit der Formen, ist dem Tonkünstler angeboren. Mittelst diesem angebornen Gefühle schafft und ordnet er die Ideen, sowohl in sich wie untereinander, und verbindet sie zu einem Ganzen, welches nur allein in der Ordnung und Regelmäßigkeit der Formen seine Haltbarkeit findet, durch dasjenige, was Rhythmus genannt wird. Wenn gleich den Rhythmus die Dicht- und Tonkunst gemein haben, so ist er doch nur allein der Tonkunst eigen, und die Dichtkunst bedient sich dessen nur, wenn sie die Sprache in die Gesangsform kleidet.

Die Gesangsform ist in Beziehung auf die Musik eigentlich diejenige in welcher die lyrischen Gedichte bestehen. Doch werden nach dem poetischen Sprachgebrauche, im Allgemeinen alle Dichtungsarten als in der Gesangsform betrachtet, also auch die welche nicht lyrischer Art sind, sich auch keinesweges zum eigentlichen Gesange eignen, wie zum Beispiel Klopstoks Messias, u. a. m.

Es können aber auch außer der so bezeichneten Gesangsform hohe dichterische Schönheiten durch die Sprache gegeben werden. Diese Art Dichtung besteht aber ohne Rhythmus, und ist die sogenannte Prosa.

Dahingegen kann die Tonkunst, deren Wesen als Gesang nur denkbar ist, nicht ohne Rhythmus bestehen.

Nicht allein, daß der Rhythmus in der Tonkunst als eigentliche Gesangsform in der Melodie herrscht, sondern er bewegt in einem Tonstück, auch diejenigen Stimmen, welche keinen eigentlichen Gesang haben. Dadurch erstreckt er seine Wirkung auch auf die Verbindung der Akkorde, mithin auf die harmonischen Formen selbst. Eine Musik, in der kein Rhythmus waltet, ist durchaus unverständlich, unbegreiflich, überhaupt ungenießbar.

Um den Rhythmus im Kurzen möglichst klar und begreiflich zu bezeichnen, darf nur angenommen werden, daß die Formen in denen sich eine poetisch ausgesprochene Idee giebt, rhythmische Formen, und die Theile solcher Form rhythmische Glieder sind.

Wenn nun, wie vorher gesagt wurde, die Sylben der Wörter durch welche eine solche Idee ausgesprochen wird, zu einander in einem bestimmten Quantitätsverhältniß stehen, so ist es natürlich daß eine solche rhythmische Form ein regelmäßiges Maaß hat, und daß also auch die Glieder derselben ebenfalls ein regelmäßiges Maaß haben müssen. Wird dieses Maaß des rhythmischen Gliedes, für sich bestehend im Raume gedacht, so entsteht außer der Reihe, welche die Worte oder Töne desselben bilden, eine maaßbare Reihe. Diese Reihe nun, welche die metrische, und jene die rhythmische, genannt wird, ist das Mittel, den Rhythmus im Raume oder in der Zeit darzustellen, und ihn also zur sinnlichen Anschauung zu bringen.

Hiernach ist also in dem Begriff vom Rhythmus die metrische Reihe von der rhythmischen Reihe unzertrennlich, indem diese die Quantität ihrer Sylben nur auf jener regelmäßig entwickeln kann. Daher müssen auch, soll der Rhythmus vernommen werden, die metrischen Reihen, auf denen er sich entwickelt, wenigstens im Allgemeinen durchaus erfüllt werden, wenn gleich die besondere Erfüllung der metrischen Reihen zur Vernehmung des Rhythmus nicht unumgänglich nöthig ist.

Die allgemeine Erfüllung einer metrischen Reihe besteht darin, daß sie von der rhythmischen Reihe, welche sich auf ihr entwickelt, ganz eingenommen wird,

und daß die Sylben dieser in einem bestimmten wenn auch gleichförmigen Quantitätsverhältniß sich auf ihr darstellen. Die besondere Erfüllung einer metrischen Reihe, ist aber, außer der allgemeinen, daß die Sylben welche die rhythmische Reihe in sich schließt, auf ihr in ihrem eigenen Quantitätsverhältniß sich entwikkeln.

Der Grund zu der hier aufgestellten Behauptung, daß die besondere Erfüllung der metrischen Reihe zur Vernehmung des Rhythmus nicht durchaus nothwendig ist, liegt darin, daß die deutsche Sprache eine accentuirende und nicht eine quantitirende ist.

Der Accent ersetzt in ihr die Quantität. So wie durch den Accent die Quantität fühlbar gemacht wird, wenn gleich nur ideel; eben so und auf gleiche Weise ersetzt sich sogar der Accent, wenn die stärkere Betonung, wodurch er sich doch nur eigentlich kund machen kann, fortbleibt. Solches liegt darin, daß die deutsche Sprache ohne Accent gar nicht gedacht werden kann.

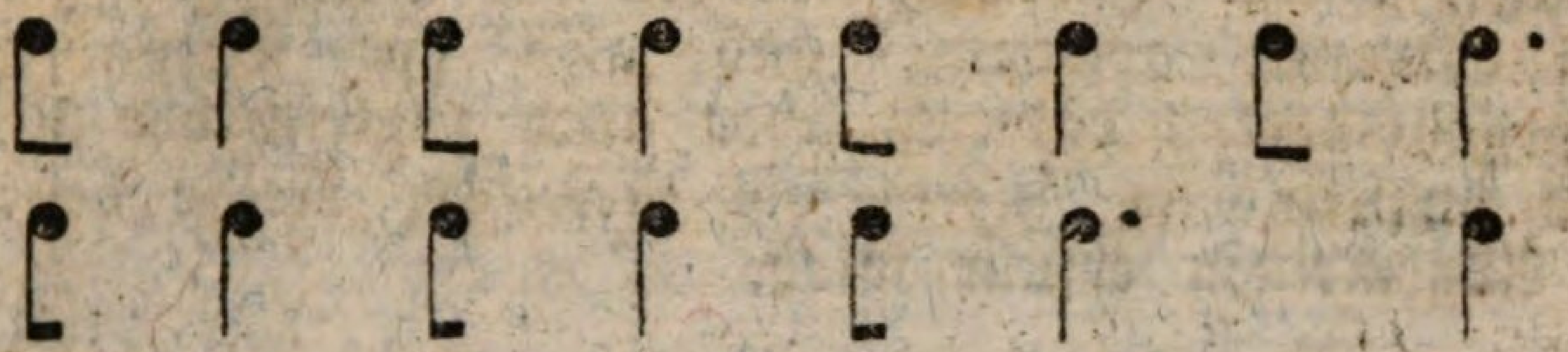
Ist nun, wie gesagt, die besondere Erfüllung, als die Entwickelung, dieses eigenen Quantitätsverhältnisses zur Vernehmung des Rhythmus auch nicht durchaus nothwendig, so muß es doch nicht in der Art beeinträchtigt werden, daß die in der rhythmischen Reihe befindliche lange Sylbe kurz, und dagegen die kurze lang genommen wird.

Geschieht das, oder was diesem gleich ist, wird nämlich der Sinn, den eine rhythmische Reihe giebt, mit anderen Worten gesagt, denen das regelmäßige Quantitätsverhältniß überhaupt fehlt, so wird der Rhythmus völlig aufgehoben.

Diese hier gemachten Erörterungen über den Rhythmus, werden durch folgende Beispiele näher bestimmt.

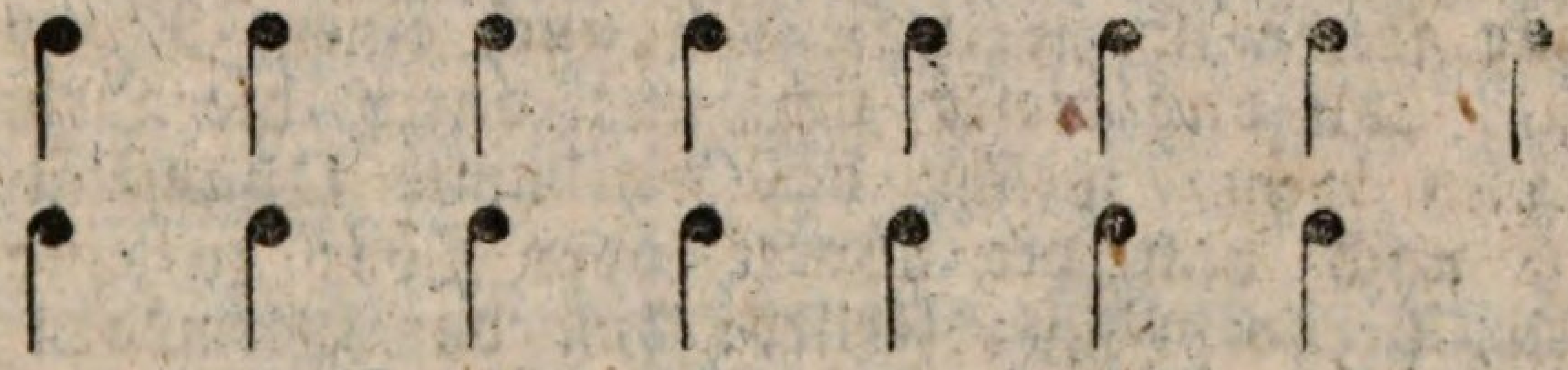
Der Rhythmus folgender poetisch ausgesprochener Idee: „Was Gott thut das ist wohlgethan, es bleibt gerecht sein Wille,“ tönt sich in zwei rhythmischen Rei-

ben aus, die sich ihrem Quantitätsverhältniß der Sylben nach, auf zwei metrischen Reihen entwickeln, als:



Daß sich der Rhythmus dieser Idee in zwei Reihen aus tönt, wird daran wahrgenommen, daß zwischen der achten und neunten Sylbe ein Einschnitt oder Ruhepunkt gefühlt wird, der durchaus dem Gefühle nach nicht kann fortgelassen werden.

Vermöge dieser Ruhepunkte und der vorhin gegebenen Erklärung über den Accent, ist es möglich daß der Rhythmus dieser Verse vernommen, und die regelmäßige Aufeinanderfolge der Quantität der Sylben gefühlt wird, wenn auch alle Sylben der rhythmischen Reihe gleich lang genommen, und sonach ihr eine metrische Reihe folgender Gestalt untergelegt wird, als:



Hier wird also wie vorher gesagt wurde, die metrische Reihe im Allgemeinen erfüllt, und daher ist das Quantitätsverhältniß einförmig geworden. Daß hier die vorletzte Sylbe der zweiten Reihe nicht austönen kann, darauf kommt weiter nichts an, denn der Rhythmus selbst wird dadurch nicht gestört.

Auf dieses einförmige Quantitätsverhältniß sind alle die verschiedenartigen Rhythmen unserer Choräle zurückgeführt. Der Grund hiezu liegt wohl darin, daß eine große Menge Menschen, die nicht in der Kunst geübt, zugleich den Choral ausführen will, nicht wohl ein anderes wie ein einförmiges Quantitätsverhältniß dabei annehmen kann.

Die Melodien der Choräle würden in dieser Einförmigkeit nicht zu ertragen seyn, wenn nicht auf den

Endsylben der Verse sogenannte Fermaten, und von diesen bis zum Anfange des folgenden Verses, ein Ruhepunkt wäre. Hiedurch werden die metrischen Reihen der Strophe getrennt, und also der Versabschnitt wahrgenommen; dadurch aber auch zugleich der Rhythmus empfunden, indem die metrische Reihe desselben im Allgemeinen erfüllt wird.

Wird der Sinn der vorigen Verse mit anderen Worten gegeben zum Beispiel: „Stets wohlgethan ist was Gott thut, denn gerecht ist sein Wille," so wird kein Rhythmus vernommen, obgleich diese Worte eben so viel Sylben enthalten, wie die vorigen, und auch wie diese, von der achten zur neunten Sylbe, einen Einschnitt oder Ruhepunkt haben.

In diesen Worten ist deswegen kein Rhythmus zu empfinden, weil kein regelmäßiges Quantitätsverhältniß in ihnen herrscht.

Wenn nun also dargethan wäre, daß eine in Worten oder Tönen poetisch ausgesprochene Idee, nur darum eine solche ist, weil sie sich nach einem Rhythmus bewegt, und daß dieser sich nur durch die Ordnung offenbaren kann, welche das bestimmte Quantitätsverhältniß nach dem die Worte oder Töne zu einander bestehen, hervorbringt; ferner: daß das Vermögen eine Idee poetisch auszusprechen, ein angebornes ist, und dieses das Gefühl für den Rhythmus schon in sich schließt; so ist es natürlich, daß der Dichter, besonders aber jeder Tondichter seine Ideen, die er durch die Begeisterung empfängt, nur allein und zwar unwillkürlich in rhythmischen Formen giebt.

Durch diese Formen nur allein ist es dem Dichter möglich, ein treues Abbild des Gegenstandes zu geben, der ihn zur Begeisterung führte.

Der Rhythmus ist also für das Ganze, wie für die Theile des Abbildes betrachtet, die Form des Abbildes selbst, die aber in der Dicht- und Tonkunst, nur für die geistige Beschauung da ist, denn das Metrum auf dem sich der Rhythmus entwickelt, ist nur ein Mittel, denselben zu versinnlichen.

Diese

Diese kurze und gedrungene Erklärung vom Rhythmus, die vielleicht nicht hinreichend gefunden wird, möge hier in dieser Theorie der Musik, die denn doch keine Metrik ist, noch seyn will, gnügen, und das Ausführliche darüber in Apels Metrik vernommen werden. Wie denn überhaupt jedem Tonkünstler dieses vortreffliche, und ihm ganz unentbehrliche Werk sehr zu empfehlen ist.

In den Werken der lyrischen Dichtungsarten, bewegt der Rhythmus einen solchen Abschnitt, der in der Verskunst Strophe genannt wird. Wie diese eine Strophe sich rhythmisch bewegt, bewegen sich in der Regel alle übrigen welche das Gedicht enthält. Mitunter aber wechseln in manchen Gedichten dieser Art, auch die Strophen unter sich mit solchen, die von einem anderen Rhythmus bewegt werden, wie zum Beispiel in Schillers Gedicht: Würde der Frauen.

Der Rhythmus einer Strophe zerfällt durch die bedeutenden Ruhepunkte, welche er ganz unzweideutig fühlen läßt, in mehrere Theile, und diese sind die sogenannten Verse. Diese bedeutenden Ruhepunkte im Rhythmus werden in Absicht auf den Vers Versabschnitte genannt.

Außer diesen Versabschnitten läßt der Rhythmus im Vers selbst, jedoch nicht in allen Arten der Verse, einen auch wohl mehrere weniger bedeutende Ruhepunkte, wie die vorigen fühlen. Diese Ruhepunkte im Verse, werden in Absicht auf denselben, Verseinschnitte genannt.

Endlich zerfällt der Rhythmus im Verse, noch in die gleichmäßige Theile welche Versfüße genannt werden. Zwischen diesen Theilen läßt derselbe aber keinen Ruhepunkt fühlen. Die Versfüße sind das gleichmäßige Verhältniß, nach welchem der Rhythmus sich auf der metrischen Reihe des Verses entwickelt.

Diese Entwickelung geschieht, entweder nach einem geraden oder ungeraden Maaße, und dieses Maaß bestimmt sich nach der Quantität der Sylben, welche der Rhythmus in einem solchen Verhältniß, Versfuß ge-

nannt, begreift. Daher lassen sich auch alle Verse, mit einem geraden oder mit einem ungeraden Maaße messen.

Um das hier Gesagte deutlicher und bestimmter darthun zu können, möge ein Beispiel dafür angeführt werden, und zwar in Schillers Gedicht: Würde der Frauen.

Ehret die Frauen! sie flechten und weben
Himmlische Rosen ins irrdische Leben,
Flechten der Liebe beglückendes Band;
Und in der Grazie züchtigem Schleyer
Nähren sie wachsam das ewige Feuer
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.

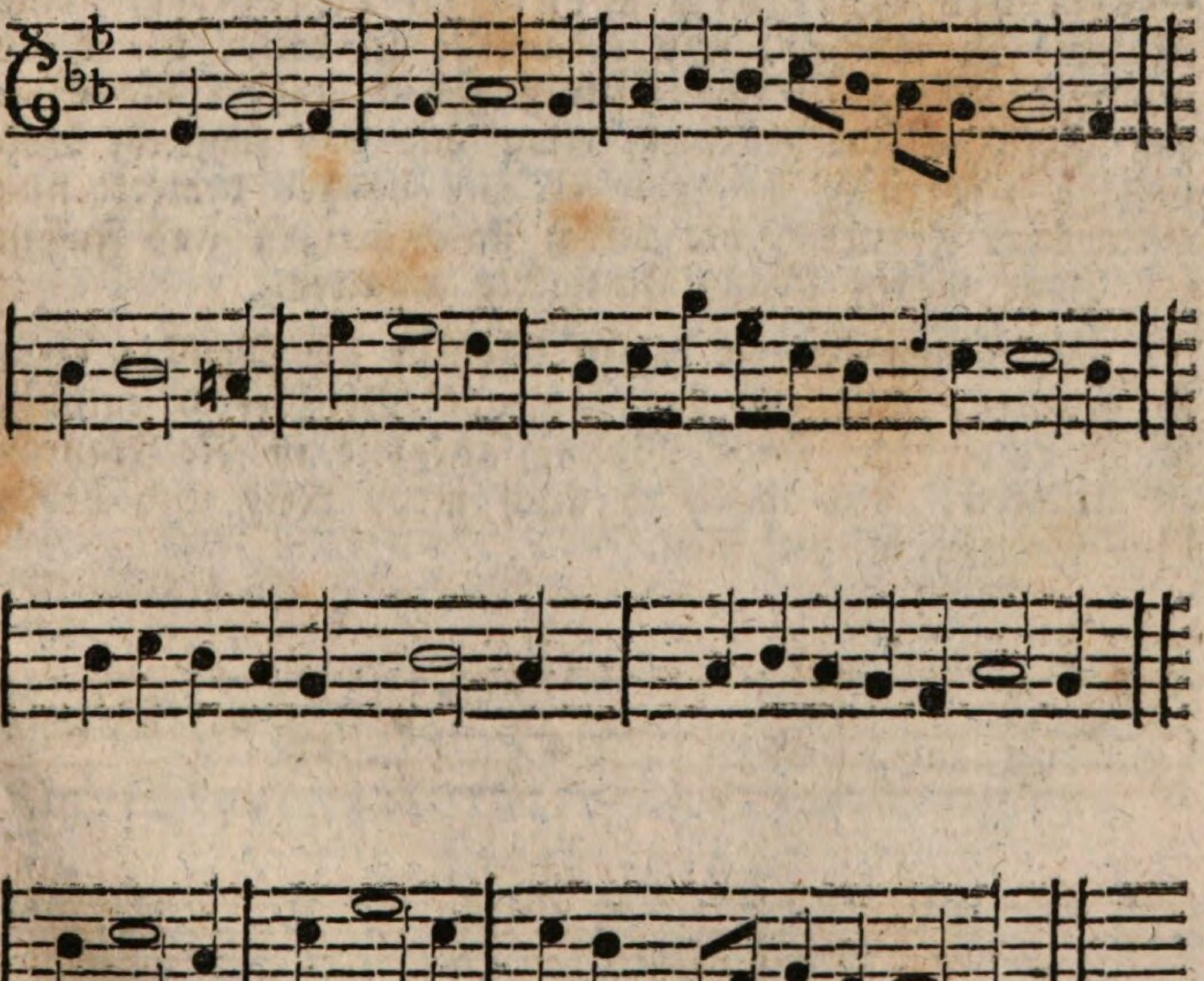
Ewig aus der Wahrheit Schranken
Schweift des Mannes wilde Kraft,
Unstät treiben die Gedanken
Auf dem Meer der Leidenschaft.
Gierig greift er in die Ferne,
Nimmer wird sein Herz gestillt.
Rastlos durch entlegne Sterne
Jagt er seines Traumes Bild.

Dieses Beispiel zeigt erstens: daß ein Rhythmus eine ganze Strophe regiert. Zweitens: zeigt es, daß die Strophe durch die unzweideutigen Ruhepunkte welche der Rhythmus fühlen läßt, in Verse sich theilt, und zwar die erste Strophe in sechs, die zweite in acht. Drittens zeigt es, daß die Verse der ersten Strophe in sich einen Ruhepunkt fühlen lassen, welcher Ruhepunkt im Verse den Verseinschnitt macht. Die Verse der zweiten Strophe haben keine Verseinschnitte, denn hier entwickelt sich der Rhythmus ohne Ruhepunkt und unaufhaltsam auf der metrischen Reihe des Verses. Viertens zeigt es, daß sowohl die Verse der ersten wie die der zweiten Strophe, zu Folge der Quantität der Sylben, jeder vier Versfüße in sich begreift; und daß diese Versfüße in den Versen der ersten Strophe, ein gerades, die aber in der zweiten, ein ungerades Maaß haben. Die Theile dieses geraden Maaßes, ge-

ben sich in dieser Form , und die des ungeraden Maaßes in dieser .

Alle die hier erörterten und durch ein Beispiel bewiesenen Eigenthümlichkeiten, die der Rhythmus bei der Form eines Gedichtes hervorbringt, müssen von dem Tondichter erfüllt werden, wenn er eine Melodie abfaßt, gleichviel ob zu solch einem Gedicht, oder auch ohne diese oder eine andere Beziehung.

Die folgende Melodie dient hiefür als Beispiel. Sie ist darum nicht in Takte getheilt weil die Erklärung des Taktes erst folgen soll. Die einfachen Taktstriche deuten daher, die Verseinschnitte, und die doppelten, die Versabschnitte an.



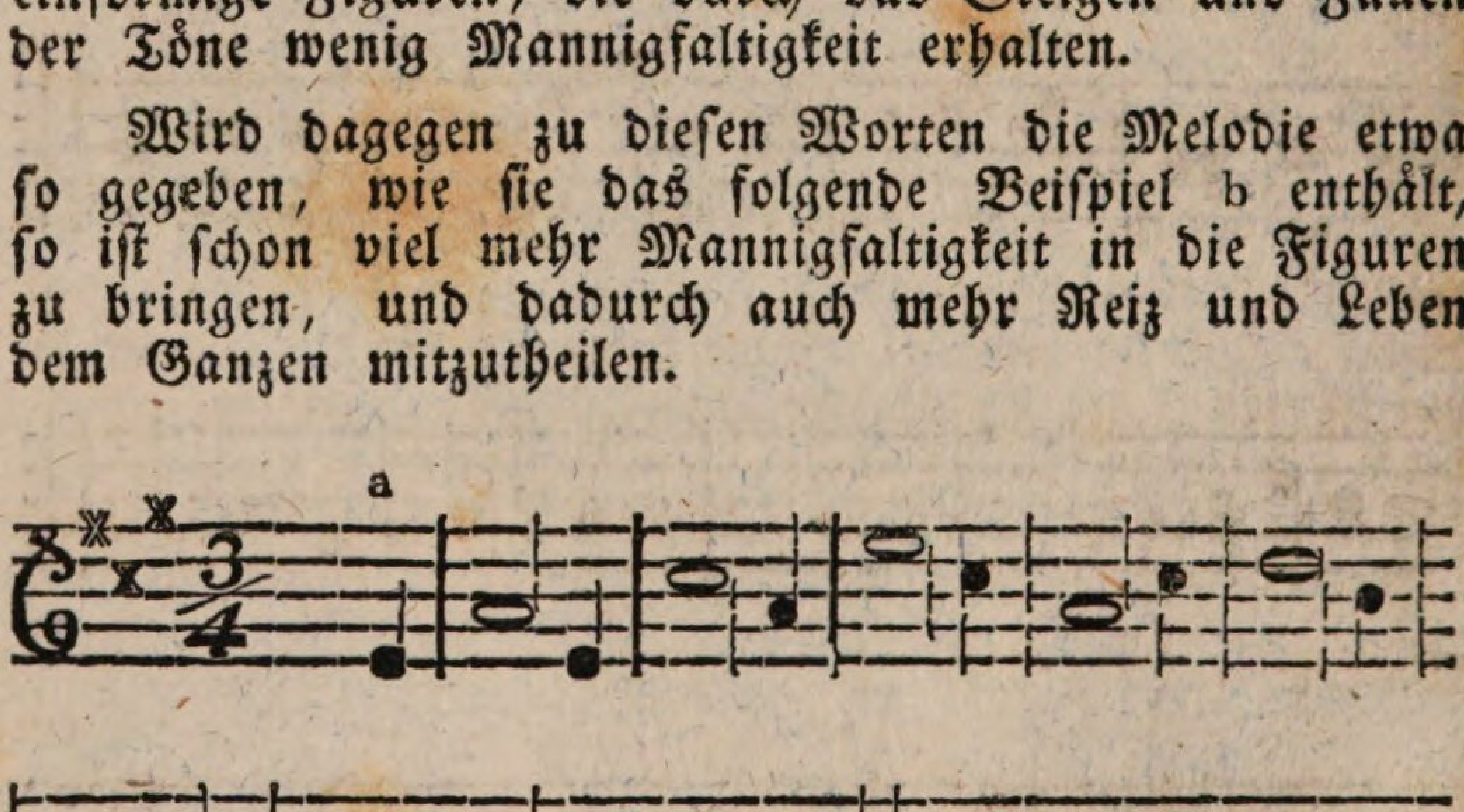
So wie der Wortdichter, nach dem Quantitätsverhältniß des Rhythmus, bald mehrere bald wenigere Worte zu einer Figur verbindet, durch die er eine Idee, oder einen Theil davon ausdrückt; eben so und zu gleichem Zwecke verbindet der Tondichter die Töne.

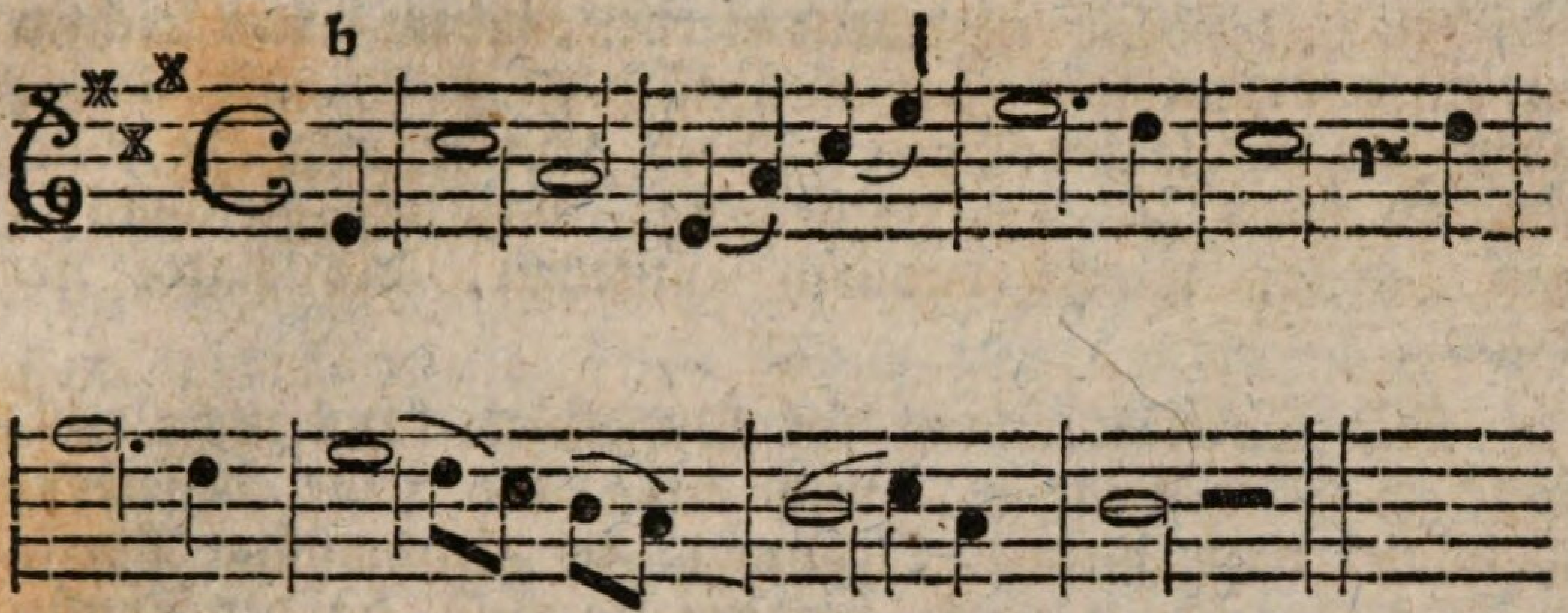
Will der Tondichter, wenn er die Töne zu einer Melodie verbindet, durch diese nur die Theile der metrischen Reihe zeitgemäß wieder geben, wie sich solche nach dem Quantitätsverhältniß des Rhythmus bestimmen, so würde er nur einförmige Figuren erhalten, dadurch aber auch nicht mannigfaltig und reizvoll im Ausdrucke seyn können. Er der Tondichter muß daher, auf einem sogenannten Versfuß der metrischen Reihe, ja auch nicht selten auf einem Theile desselben, mehrere Töne zu einer Figur verbinden, und diese Figuren untereinander in eine Aehnlichkeit und gegenseitige Beziehung bringen.

Gesetzt es wäre dem Tondichter die Aufgabe gemacht, zu den Worten: „Wie herrlich ist die neue Welt, die Gott dem Menschen zugesellt," eine Melodie zu machen, und er würde in dieser die Töne nur in dem Quantitätsverhältniß geben, indem die Sylben dieser Worte bestehen, etwa wie das folgende Beispiel a zeiget, so bekömmt er wie vorher bemerkt nur einförmige Figuren, die durch das Steigen und Fallen der Töne wenig Mannigfaltigkeit erhalten.

Wird dagegen zu diesen Worten die Melodie etwa so gegeben, wie sie das folgende Beispiel b enthält, so ist schon viel mehr Mannigfaltigkeit in die Figuren zu bringen, und dadurch auch mehr Reiz und Leben dem Ganzen mitzutheilen.

a





Der Wortdichter hat nicht zu verlangen, daß die Sylben seiner Worte, in dem ihnen beiwohnenden Quantitätsverhältniß in einer bestimmten Zeit ausgeführt werden, indem die Worte an und für sich den Sinn dieser Figuren ausdrücken, ohne daß sie in eine bestimmte Zeit eingetheilt und in dieser vollbracht werden. Der Tondichter aber muß durchaus verlangen, daß die Töne seiner aufgestellten Figuren, in dem ihnen beiwohnenden Quantitätsverhältniß, in einer bestimmten Zeitfolge gehört werden, indem der Sinn derselben, durch die einzelnen Töne an und für sich, wenn solche in unbestimmter Zeitfolge gehört werden, nicht vernommen werden kann. Es kommt sonach in den Werken der Tonkunst auf die Erfüllung der metrischen Form, wie sich solche zu Folge dem Quantitätsverhältnisse des Rhythmus gestaltet, als Zeitform betrachtet, alles an, indem die Ideen durch diese Erfüllung nur allein können klar werden.

Diese nothwendige Erfüllung der metrischen Form macht in den Musikstücken diejenige Eintheilung, und dieser ihre zeitgemäße Ausführung nöthig, welche in der Musik im Allgemeinen Takt genannt wird.

Verschiedenheit der Rhythmen und ihre Eintheilung.

Um ein Musikstück in einer bestimmten Zeit ausführen zu können, muß solches in mehrere kleine und

gleichmäßige Theile eingetheilt werden, indem solche leichter in einer bestimmten Zeit auszuführen sind, als lange oder gar ungleichmäßige. Diese Eintheilung im Musikstücke wird die Takteintheilung, und die gleichmäßigen Theile, welche dadurch entstehen, die Takte genannt.

Die Takteintheilung im Musikstücke kann nicht willkührlich vorgenommen, und etwa die Töne desselben, gleichviel nach welcher Ordnung, in gleichmäßige Theile zusammengesetzt werden, sondern sie muß, da der Rhythmus nur durch die Ordnung, und die aus dieser hervorgehenden regelmäßigen Figuren besteht, dieser Ordnung und diesen Figuren gemäß bewirkt werden. Zumal da die Takteintheilung deswegen geschieht damit diese Figuren in einer bestimmten Zeit können ausgeführt werden.

Die Strophe eines lyrischen Gedichtes als eine Wort-Figur betrachtet, zerfällt den im vorigen Abschnitte gegebenen Erklärungen nach, durch die Versabschnitte, und durch diesen ihre Verseinschnitte, in mehrere Wort-Figuren von verschiedener Größe. Diese Figuren alle, zerfallen wiederum, in die kleinen und gleichmäßigen Abtheilungen, welche die Versfüße genannt werden.

Wird zu einer solchen Strophe eine Melodie gemacht, so müssen alle diese Wortfiguren in Tonfiguren wieder gegeben werden, und diese so hervorgehende melodische Strophe, wird der vorigen Ansicht nach, als eine Tonfigur betrachtet. Diese Tonfigur zerfällt eben so wie die Wortfigur in mehrere Tonfiguren von verschiedener Größe und diese zerfallen wiederum, in die kleinen und gleichmäßigen Abtheilungen, wie sie in der Wortfigur die Versfüße geben, und die daher hier füglich Tonfüße können genannt werden.

Wird endlich diese Tonfigur in der Größe der Strophe, als eine Zeitfigur betrachtet, und bemerkt daß diese in die ebenmäßigen Figuren zerfällt, wie die Wort- und Tonfigur, so ist es folgerecht diese Figuren als Zeitfiguren anzuerkennen, und unter ihnen die kleinen und gleichmäßigen Abtheilungen, die sich,

wie in der Wort- und Tonfigur nach dem Verhältniß des Vers- und Tonfußes geben, Zeitfüße zu benennen.

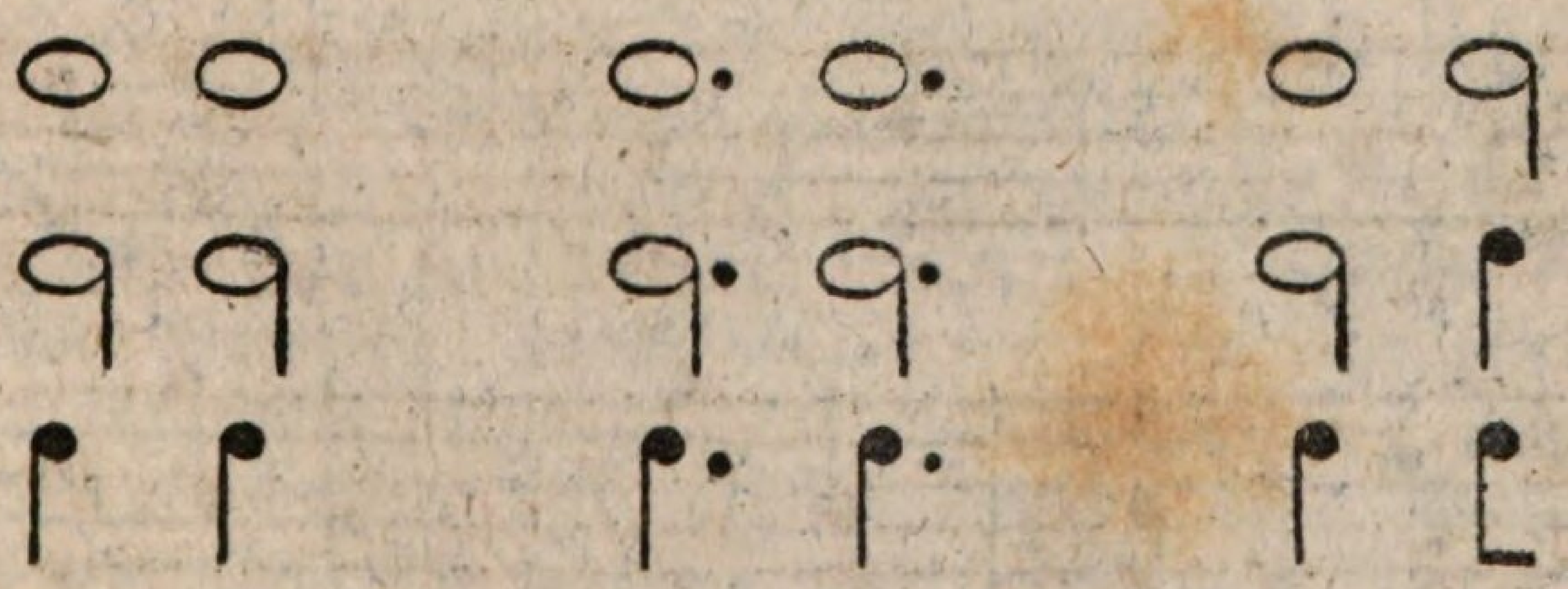
Eine kleinere Figur, als sie unter der Benennung Vers- Ton- und Zeitfuß verstanden wird, kann es nicht in der Strophe geben, indem eine Sylbe, ein Ton, ein Moment, keine Figur giebt, sondern wenigstens zwei dergleichen Gegenstände zu einer solchen gehören.

Daß aber die Grundform aller möglichen Vers- und Tonfüße, mithin auch der Zeitfüße, da sich diese nach jenen bestimmen, nur aus zwei Momenten bestehen kann, wird das Folgende beweisen.

Dieser Beweis wird hier durch Töne, denen man Zeitgehalt beilegt, geführt. Zwei Töne können im Zeitfuß, entweder als gleichzeitige, oder als ungleichzeitige bestehen.

Bestehen sie als gleichzeitige, so geben sie dem Zeitfuß ein gerades Maaß, und bestehen sie als ungleichzeitige, so geben sie ihm ein ungerades Maaß. Wenn also zwei Töne im Zeitfuße als gleichzeitig mithin im geraden Maaße bestehen, so können sie sich, entweder in den Formen bei A oder bei B aufstellen. Wenn sie aber als ungleichzeitige mithin im ungeraden Maaße bestehen, so können sie sich nur in den Formen bei C aufstellen.

A. B. C.



Alle Vers- und Tonfüße, so viel Töne auch einer der letzteren in sich enthalten mag, müßen sich auf eine dieser Formen zurückführen lassen, mithin bestehen auch die Zeitfüße, stets in einer dieser Formen.

Diese Aufklärung des Vers-, Ton-, und Zeitfußes und ihre genaue Beziehung zu den Grundformen aller Verse und Melodien, ist daher nöthig, weil alle Takteintheilung nur allein in der Bestimmung des Zeitfußes beruht, und alle melodischen Figuren, sich auf einem geraden oder ungeraden Zeitfuß nur aufstellen können, mithin also auch alle Melodien sich entweder nach dem geraden oder ungeraden Maaße bewegen.

Nach diesen Erörterungen möge hier ein Beispiel als Wort-, Ton-, und Zeitfigur angeführt werden.

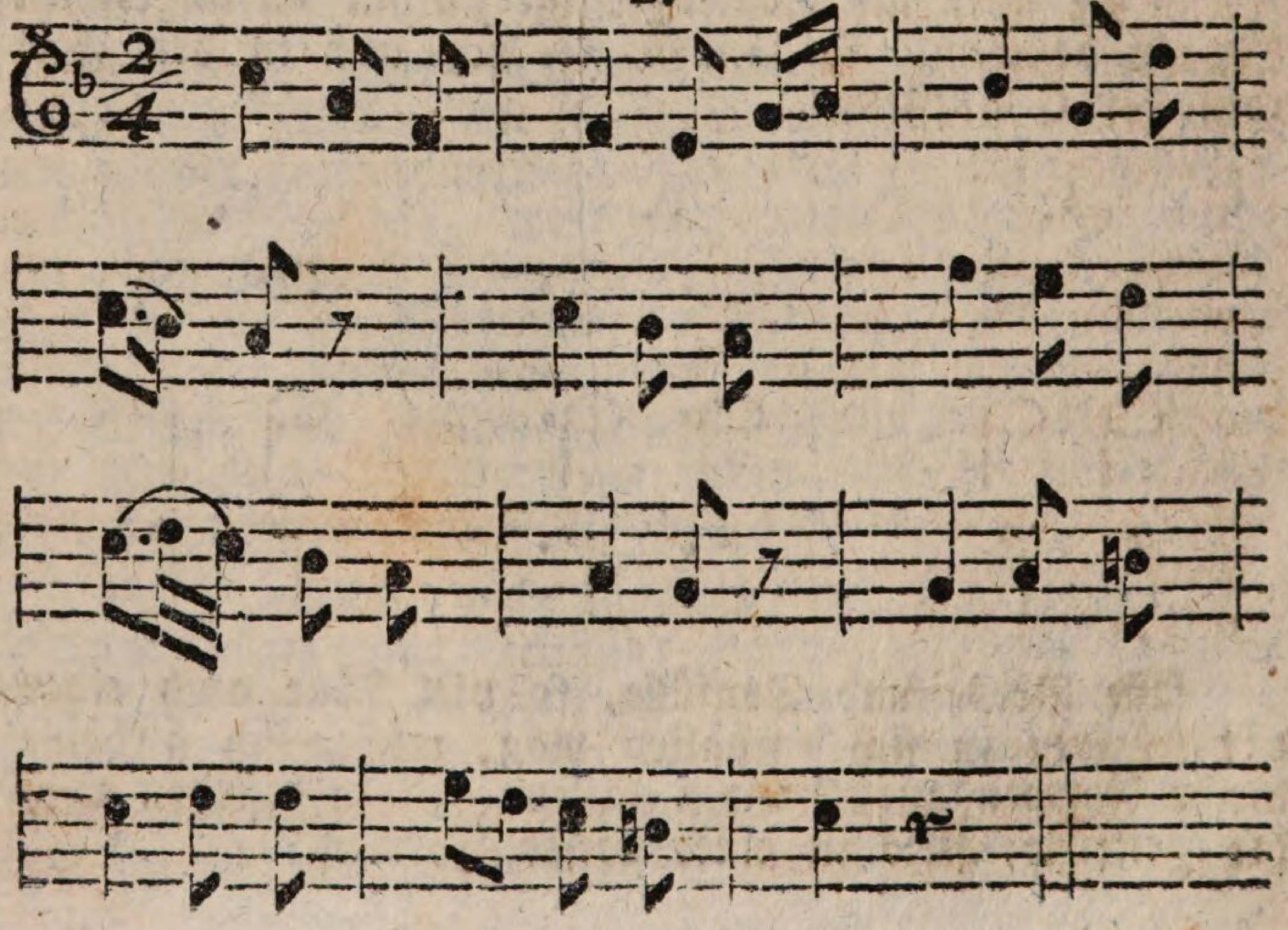
Folgende Verse, die zwar nach des Dichters Willen noch keinen Strophen ausmachen, müssen hier, weil die Anführung des ganzen Strophen zu weitläuftig ist, dennoch als ein solcher gelten.

In diesem Beispiel ist bei A die Strophe als Wortfigur; bei B als Tonfigur, und bei C als Zeitfigur aufgestellt.

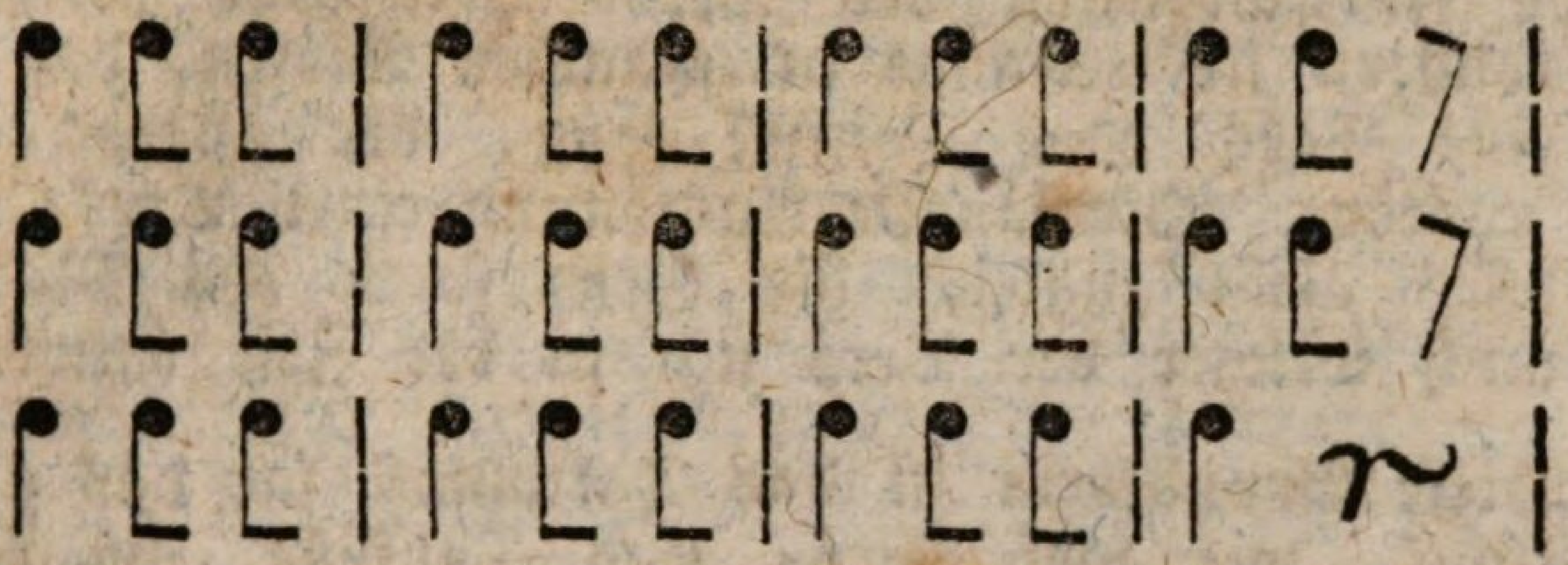
A.

Ehret die | Frauen sie | flechten und | weben, |
Himmlische | Rosen ins | irdische | Leben |
Flechten der | Liebe be- | glückendes | Band. |

B.



C.



Die Vers- Ton- und Zeitfüße sind in jeder Figur, durch Striche angedeutet.

Die Grundform des Versfußes in diesem Beispiele, ist die dritte der vorhin aufgestellten Formen bei A, und besteht aus zwei gleichen Momenten von welcher sich der zweite in zwei kleinere Momente aufgelöst hat. Demnach ist also das Zeitmaaß für die Tonfigur in diesem Beispiele ein gerades, und hier die Takteintheilung nach dem Zweiviertelakt gemacht. Soll das hier angeführte Beispiel als Wort und Tonfigur in der Zeit ausgeführt werden, und es wird der Zeitfigur die Zeit von zwölf Secunden zugetheilt, so erhält jeder Zeitfuß eine Secunde.

Da hier jeder Wort- und Tonfuß mit dem Zeitfuß gleichmäßig ist, und so zu sagen, in einander aufgehen, so kann das ganze Beispiel regelmäßig in allen Figuren zugleich, in zwölf Secunden ausgeführt seyn. Bei dieser Ausführung müssen die Zeitfüße gleichmäßig und unaufhaltsam in der Zeit aufeinander folgen, damit die Tonfiguren klar und verständlich werden. Da aber die Tonfüße zu Folge der Versfüße, nicht immer alle Momente der Zeitfüße erfüllen, so müssen die fehlenden Momente, durch sogenannte Schweigezeichen oder Pausen ersetzt werden. In diesem Beispiele steht demnach im vierten und achten Tonfuß eine Achtelpause, und im zwölften Tonfuß eine Viertelpause.

Nach dieser Darstellung darf die weitere Erörterung über die Takteintheilung folgen.

Die Bewegung des Rhythmus, welche sich natürlich nach dem Geiste erzeugt den das Ganze belebt,

läßt nicht immer, wie in dem vorigen Beispiele, eine gleiche Fortschreitung des Vers- Ton- und Zeitfußes zu, sondern sie verlangt in manchen Versen, daß sich der eine Vers oder Tonfuß lang, der andere aber kurz austönt. Die längste Austönung eines Vers- oder Tonfußes giebt zugleich die Grundform des Maaßes an, nach welcher der Vers sich in der Zeit entwickelt.

Diese Grundform ist das Taktmaaß für das ganze Musikstück, wie viel Vers- und Tonfüße, im Laufe desselben sich auch auf diesem Maaße darstellen mögen. Da nun die Grundform nach welcher sich der Vers entwickelt keine andere ist noch seyn kann, als diejenige welche der Vers- Ton- und Zeitfuß in seiner weitesten Ausdehnung einnehmen kann, so folgt daraus, daß ein Takt nie weniger denn einen Zeitfuß enthalten kann. Würde ein Takt weniger, denn einen Zeitfuß enthalten, so müßte die Figur, welche der Tonfuß enthält, durch die Takteintheilung getrennt werden. Solches steht aber dem Begriff von der Figur entgegen, indem dieser keine Theilung derselben zuläßt, und daher ihre Theile stets nur zusammenhängend, und dadurch ein Ganzes darstellend, gedacht werden können.

Wollte man diese Trennung aber auch als nicht wesentlich beachten, da bei der Ausführung der Melodie die Tonfiguren welche der Tonfuß enthält, doch ganz und unzertrennt zum Gehör gebracht werden, so würde doch dem Musiker bei der Erfindung oder Ausführung der Melodie, die Takteintheilung welche die Tonfiguren des Tonfußes trennt, widerwärtig seyn, indem sie das Gefühl für den Rhythmus beeinträchtigt.

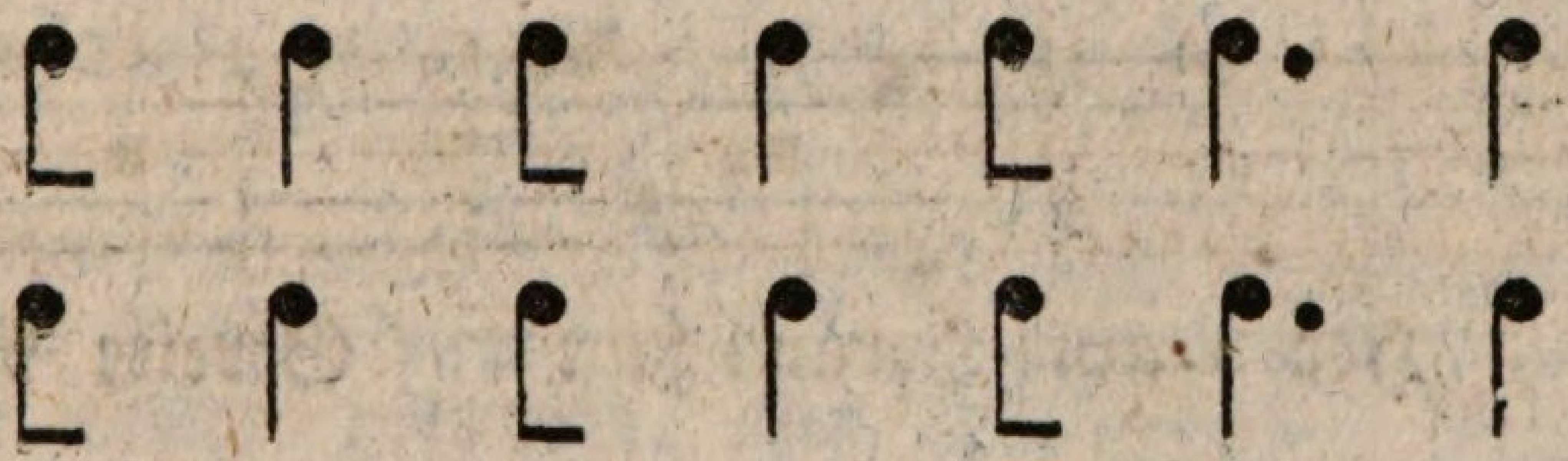
Wo und wenn sich der Rhythmus regt, immer wird er nur durch die regelmäßigen, und sich wiederholenden Figuren wahrgenommen. Hört man aber nur bloß die Momente des Rhythmus in gleichmäßiger Folge, zum Beispiel auf einer Trommel, so wird durchaus kein Rhythmus vernommen.

Es versteht sich, daß wenn solchen Momenten, Worte, oder Töne, und diese mit Höhe und Tiefe untergelegt werden, der Rhythmus sogleich hervortritt.

Solches geschieht vermöge des Accentes, der entweder in dem Takte wirklich aufgestellt ist, oder von dem Gefühle für den Rhythmus in den Worten und Tönen aufgestellt wird. Da nun, der vorigen Erklärung nach, die Figur des Vers- und Tonfußes nicht durch die Takteintheilung getrennt werden darf, und das Taktmaaß sich jedesmal nach der längsten Austönung des Vers- oder Tonfußes bestimmt, so wäre hier zunächst zu untersuchen wie diese Austönung im Verse hervortritt.

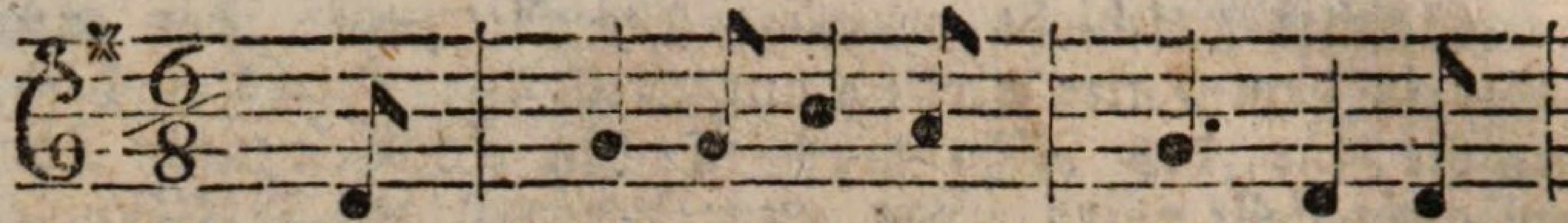
Zum Beispiel in den Versen: „Durch Feld und Wald zu schweifen, mein Liedchen weg zu pfeifen" verlangt die Bewegung des Rhythmus, daß die vorletzte Sylbe jedes Verses, sich länger austönen muß, wie die übrigen langen Sylben dieser Verse, wodurch denn die letzte Sylbe als eine kurze, auch eine längere Austönung bekömmt, wie die vorigen kurzen Sylben.

Dadurch giebt sich die metrische Reihe dieser Verse also:

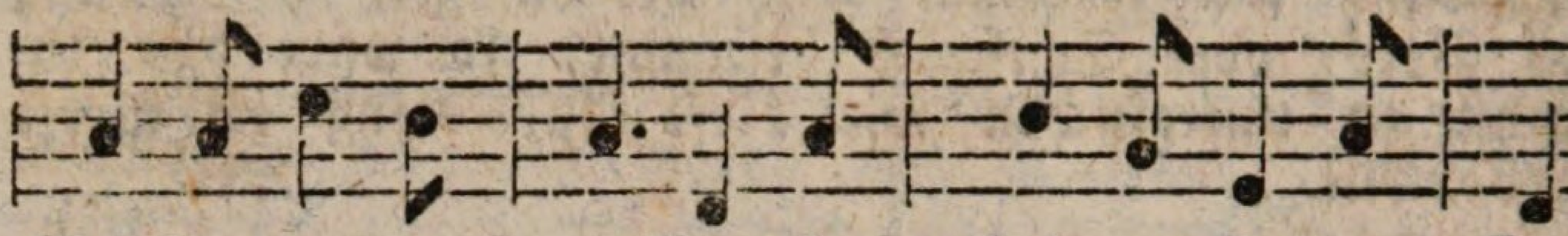


Laut der Austönung der letzten Sylben jenes Verses ist die Grundform derselben diese: und da diese Grundform das Taktmaaß giebt, so muß hier die Takteintheilung nach der Taktart bestehen, welche in der Musik der Sechsachteltakt genannt wird.

Hiernach drücken sich in folgender Melodie, diese Verse metrisch und taktgemäß also aus:



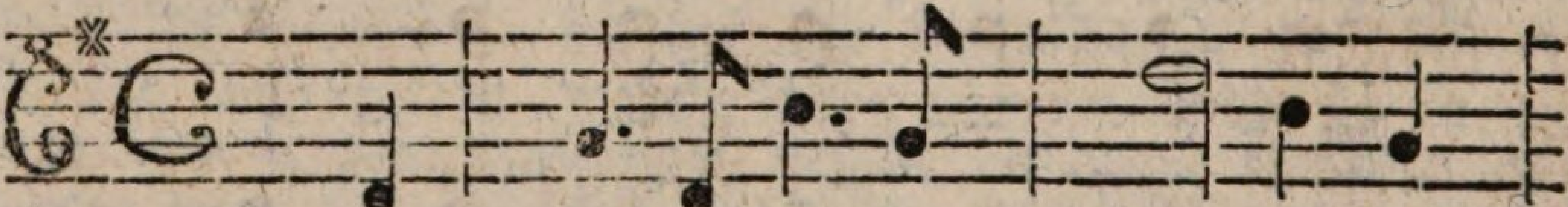
Durch Feld u. Wald zu schweifen, mein



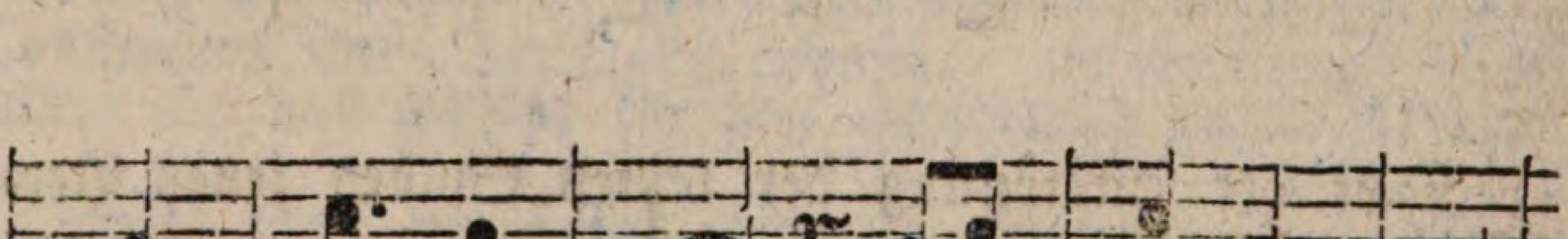
Liedchen weg zu pfeifen, so gehts von Ort zu Ort.

Da nach der långsten Austönung des Vers- oder Tonfußes sich das Taktmaaß bestimmt, so ist es natürlich, daß sich im ersten dritten und fünften Takte des vorstehenden Beispiels zwei Vers- oder Tonfüße entwickeln, indem diese aus sich nicht die Austönung verlangen wie der folgende Vers- oder Tonfuß.

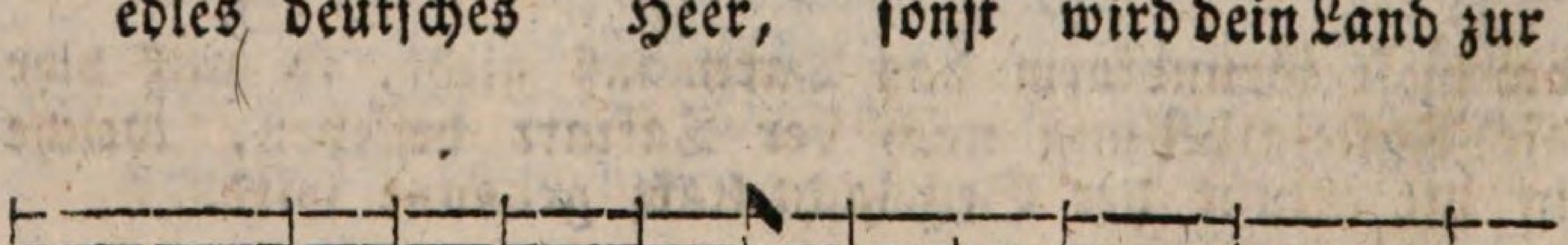
Dieses Austönen der Sylben in ebenmäßigen Versen, muß auch dann statt finden, wann zwei solcher Verse zu einer melodischen Figur verbunden werden, wie folgendes Beispiel zeiget.



Her - auf! Heran! zum Streite du

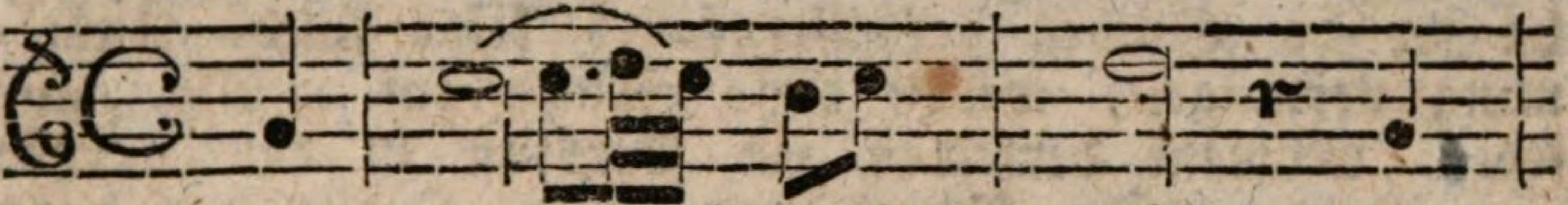


edles deutsches Heer, sonst wird dein Land zur

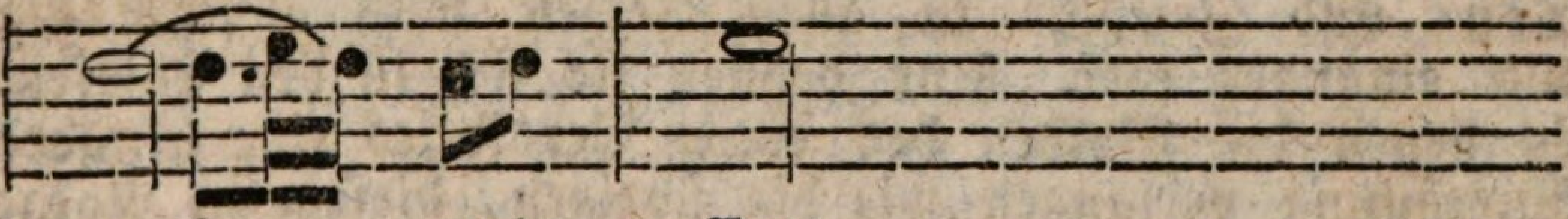


Beute, kein deutsches Volk giebts mehr.

Außer den in den vorstehenden Beispielen gezeigten nöthigen Austönungen mancher Sylben im Wortfuße, mithin in der Melodie auch im Tonfuße, giebt es in der Musik auch solche Austönungen des Vers- oder Tonfußes, welche füglich die unnöthigen können genannt werden. Dieser unnöthigen Austönungen bedient sich der Tondichter, um die Tonfiguren dem vorhabenden Ausdrucke gemäß geben zu können, wie solches das folgende Beispiel, aus Haydns Schöpfung zeigt.



Von dei - ner Güt', o



Herr und Gott.

Die Grundform des Versfußes dieser Verse ist offenbar diese ; allein der Tondichter hat seinem Ermessen nach in Rücksicht auf den vorhabenden Ausdruck diese Form, die ein ungerades Maaß hat, in eine solche gebracht, die ein gerades Maaß hat, nämlich in diese . Um nun aber die Quantität der Sylben herzustellen, ist diese Form also gestellt .

Nach dieser Darstellung besteht also in den Versen, in welchen die Sylben manche Vers- oder Tonfüße eine längere Austönung verlangen wie die übrigen, die Grundform in einem doppelten Quantitätsverhältniß, gegen diejenigen Verse, worin diese längere Austönung nicht statt findet.

So zum Beispiel ist die Grundform der vorhin benannten Verse: Durch Feld und Wald u. s. w. diese Allein da der dritte Versfuß eine längere Austönung seiner Sylben verlangt, wie die vorigen, so gestaltet sich die Grundform dieser Verse also:

Auf dieser so gestalteten Grundform entwickeln sich da wo die Sylben des Versfußes keine solche Austönung verlangen, welche diese Grundform erfüllt, auf jedem Moment derselben ein Versfuß in der vorher bezeichneten ersten Grundform, und somit hat denn die letztere Grundform das doppelte Quantitätsverhältniß der ersteren. Hiernach schreiten also die Vers- Ton- und Zeitfüße in allen Versen stets gleichmäßig mit einander fort. Nur dehnen sie sich in den Versen, in denen die Sylben des einen Versfußes eine längere Austönung verlangen wie die übrigen, diesem zu Folge gleichmäßig auf der Grundform aus. In diesen Versen ist also das Taktmaaß von dem Zeitfuße, der stets mit dem Ton- und Versfuße gleich schreitet, verschieden. Dagegen ist in den Versen wo diese Ausdehnung des Vers- und Tonfußes nicht nöthig ist, der Zeitfuß und das Taktmaaß gleich.

Mögen immerhin die Metriker, in Rücksicht auf die bloße Verskunst, die hier gegebene Ansichten über die Grundformen der Verse, und daß sich zwei Versfüße auf einer solchen Grundform entwickeln, verwerfen, für die Musik sind diese Ansichten dennoch ganz geeignet, indem sie sich in dem Wesen dieser Kunst bewähren und begründen.

Ein sehr wichtiger Gegenstand bei der Takteintheilung ist der sogenannte Auftakt. Um dessen Erklärung zweckmäßig zu beginnen scheint es nöthig, das früher Gesagte hier zu wiederholen. Nämlich: daß die Quantität der Sylben in einem deutschen Gedichte, vermöge des Accentes mehr gefühlt wie wirklich gehört wird, indem die deutsche Sprache keine quantitirende sondern

ein accentuirende ist. Ferner: daß wenn die Quantität oder der Accent, die sich beide gegenseitig vertreten können, auch bei dem Vortrage des Gedichtes nicht beachtet werden, sie dennoch von dem Gefühle an der Stelle ersetzt werden, wo sie sich natürlich aufstellen sollen. In der Melodie aber, und ganz besonders wenn sie ohne anderweitige Beziehung besteht, soll und kann die Quantität oder der Accent, auch wohl beide zugleich zu Gehör gebracht werden, indem bei einer solchen Melodie das Gehör und Gefühl nicht so unmittelbar zum Auffassen des Accentes in der Tonfigur geführt wird, als wenn Worte oder Geberden sie begleiten.

Ueberdem hat der Tondichter zwei Mittel den Accent auch außer der Quantität zu bezeichnen, nämlich durch die Höhe des Tons, oder durch stärkere Betonung desselben, nach Umständen auch durch beides zugleich. In vielen Musikstücken der neuesten Zeit wird das Gehör bei der Auffassung des Accentes, wenn nämlich die Quantität ihn nicht unterstützt, sehr gestört und irre geführt, durch die vielen fz rfz fp Λ u. d. g. Nicht allein daß viele Tonfiguren durch dieses Kneipen und Prallen, welches in der Regel noch von sehr grellen Accorden begleitet ist, um allen Gesang gebracht werden, sondern sie werden an sich unverständlich, und sonach widerwärtig.

Die Quantität ist sowohl zur Bildung der Tonfigur, als zu dieser ihrer Darstellung als Zeitfigur nöthig.

Der Accent aber giebt der Melodie denjenigen Ausdruck, welcher in der Dichtkunst Wortausdruck genannt wird. Dieser Ausdruck, an und für sich, muß auch dann in der Melodie enthalten seyn, wenn auch keine Worte zu ihr gesungen, oder sie auch in keiner anderen Beziehung vorgetragen wird. Wird dieser Ausdruck durch den Vortragenden vernachlässigt, so wird er wie früher von dem Vortrage des Gedichts bemerkt wurde, dennoch von dem Zuhörer vermöge des Gefühls für den Rhythmus aufgefaßt, indem die Tonfi-

gur ohne diesem Ausdruck nicht verständlich und begreiflich wird.

Wenn nun sonach der Accent der Tonfigur die eigentliche Bestimmung giebt, so muß der Ton in ihr, auf welchen er fällt, sich in der Stellung im Takte vor den anderen Tönen derselben auszeichnen.

Wie früher mehreremale gezeigt worden, so wiederholt sich regelmäßig das Quantitätsverhältniß des einen Wort- oder Tonfußes in allen übrigen Füßen des Verses ja der ganzen Strophe. Da sich nun nach dem Vers- oder Tonfuß der Zeitfuß, und nach diesem das Taktmaaß bestimmt, so muß auch in jedem Takte die Quantität oder der Accent auf den gleichen Moment fallen. Es kann also wohl kein bessers Mittel geben den Accent bemerkbar zu machen, als wenn die Takteintheilung dermaßen vollbracht wird, daß der Accent auf den ersten Moment des ganzen, oder aber des halben Taktes fällt.

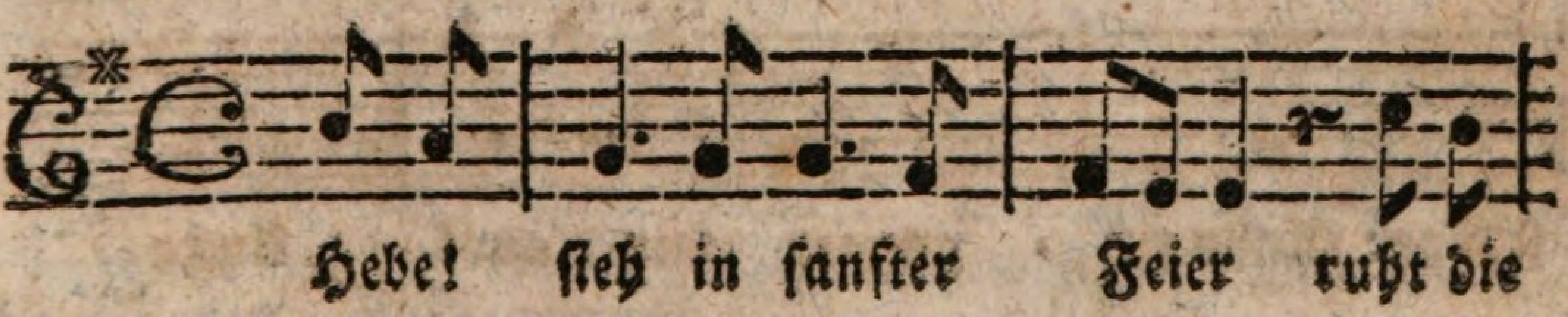
Hieraus folgt also daß die Accentlosen Töne die übrigen Theile des Tonfußes einnehmen. Dem in der Musik eingeführten Sprachgebrauche nach, wird der accentuirte Theil des Tonfußes der gute, und der nicht accentuirte Theil desselben, der schlechte Theil genannt. Wenn nun diesemnach ein Vers, gleichviel ob derselbe aus Worten oder Tönen besteht, mit einem Versfuße beginnt der mit accentlosen Momenten anfängt, so müssen diese bei der Takteintheilung so gestellt werden, daß sie dem Anfange des Taktes vorhergehen, und dadurch entsteht der sogenannte Auftakt. Daß diese accentlosen Momente des Tonfußes, die bei der Takteintheilung in den Auftakt gestellt werden, und die wie gesagt auf den schlechten Theil des Tonfußes fallen, auch einen ihnen zugehörigen guten Theil des Tonfußes haben, wird zunächst bei einem kleinen Musikstücke etwa bei einem Tanze ganz deutlich wahrgenommen, indem im letzten Tonfuße des Verses, so viele Momente des schlechten Theiles desselben fehlen, als wie der Auftakt im Anfange enthält.

Sehr oft nimmt der Tondichter außer den accentlosen- auch accentvolle Sylben in den Auftakt. Solches

ches ist aus dem Grunde auch zulässig, weil der Accent stets auch dann gefühlt wird, wenn er weder durch die Quantität, noch durch die Betonung wird wirklich bemerkbar gemacht.

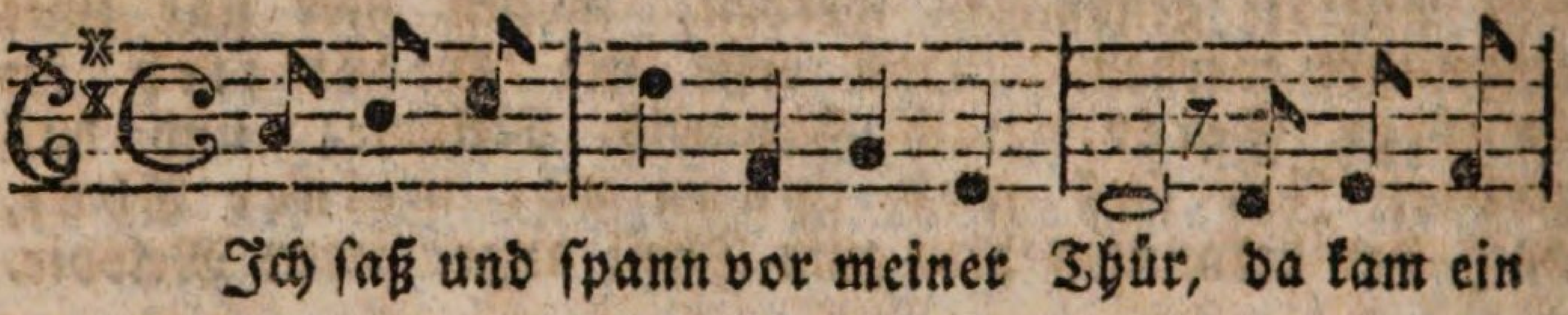
Der Tondichter bedient sich dieses Mittels, um die melodischen Figuren kürzer und runder zu machen, wodurch das Ganze faßlich und deutlich wird, und leichter zu übersehen oder zu überhören ist.

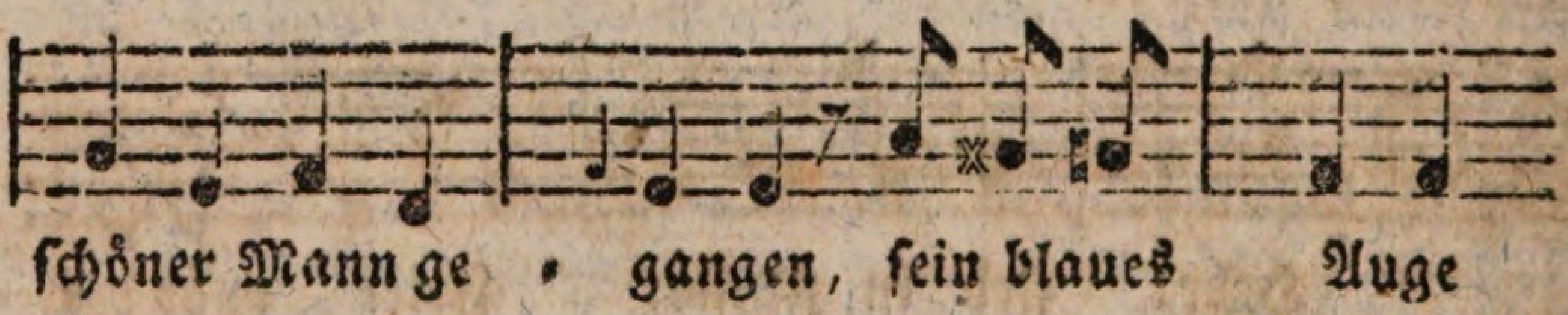
Wollte er, besonders bei langen Versen, den Accent zugleich mit der Quantität geben, so würden die melodischen Figuren eine fast übermäßige Ausdehnung bekommen, dadurch aber das Ganze schwerfällig, und nicht selten einförmig werden. Ausgezeichnete Tondichter wissen freilich auch ohne dieses Mittel, durch welches manchmal die Töne oder Sylben ganz widerlich zusammen gedrängt werden, ihren Werken Leben und Reiz zu geben, doch diese fassen in der Regel das Ganze auch aus einem anderen Gesichtspunkte auf, wie die minder oder gar nicht ausgezeichneten. Von den unzählichen und bekannten Beispielen, wo accentlose und accentvolle Sylben oder Töne miteinander in den Auftakt genommen werden, mögen hier nur zwei angeführt werden. Das erste ist: Hebe! sieh in sanfter Feier, nach Himmels Melodie; und das zweite: Ich saß und spann vor meiner Thür, nach der bekannten hier zum Theil angeführten Melodie.



In dem hier vorstehenden Beispiele sind zwei Sylben von welchen die erste den Accent hat, in den Auftakt genommen. Da nun die Regelmäßigkeit der melodischen Figuren, wenn Wörter zu ihnen gesungen werden, sich immer nach den Wortfiguren giebt, so muß natürlich bei dem Anfange jedes folgenden Verses dasselbe eintreffen was bei dem ersten geschah. Diesem nach muß also im zweiten Takte der folgende Vers wieder mit dem Auftakte beginnen, und hier zeigt es sich denn, daß diese Auftakte stets auf die schlechte Zeit des zweiten Tonfußes im Takte, zu stehen kommen, die gute Zeit desselben aber leer bleibt. Durch das letztere wird auch der Verseinschnitt noch fühlbarer. Die Takteintheilung nämlich: daß zwei Zeitfüße von denen jeder zwei gleichzeitige Momente hat, einen Takt ausmachen, ist sehr gut getroffen.

Würde der Tondichter streng nach der Quantität der Sylben seine Melodie eingerichtet, und diesem nach auch einen Zeitfuß genommen haben, der zw i ungleichzeitige Momente in sich hat, so würde die Melodie wahrscheinlich nicht die Rundung und den Reiz bekommen haben, den sie jetzt hat.





In dem hier vorstehenden Beispiele sind drei Sylben in den Auftakt genommen von denen die zweite den Accent hat. Die folgenden Verse beginnen mit eben solchem Auftakte, und dieser stellt sich alsdann immer auf dem zweiten Tonfuße jedes Taktes auf, wie das gleich im zweiten Takte sich zeiget.

Daß der erste Moment des Tonfußes, wenn er nämlich in vier Momente zerlegt gedacht wird, leer bleibt muß darum geschehen weil der Vers mit einer accentlosen Sylbe anfängt.

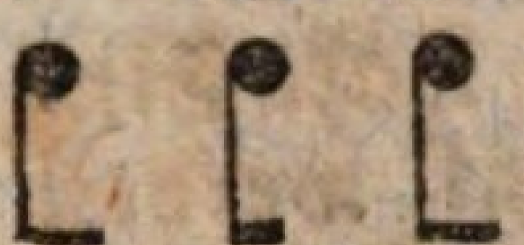
Was weiter von dem ersten Beispiele bemerkt ist, gilt auch von diesem.

Endlich sind die Betrachtungen über die Takt-Eintheilung der Verse dahin gelangt, daß gezeigt werden kann, wie die Verse welche der Grundform des Versfußes zu Folge, nach einem geraden Metrum erfüllen, sich auch nach einem ungeraden Metrum erfüllen können, und so umgekehrt.

Diese Verwandlung des geraden Metrums eines Verses in ein ungerades, und dagegen das ungerade Metrum eines anderen Verses, in ein gerades ist darum möglich, weil in der Verskunst den Sylben im Verse zwar Längen und Kürzen beigelegt, jedoch diese nicht auf eine bestimmte Zeit beschränkt werden können. Es kommt also sonach auf eine bestimmte Erfüllung dieser Längen und Kürzen nicht an, wohl aber muß das Quantitätsverhältniß wie es in der Grundform des Versfußes besteht, im Allgemeinen erfüllt werden. Diese allgemeine Erfüllung hat der früheren Erklärung zu Folge, auch dann statt gefunden, wenn alle Sylben sowohl kurze wie lange, gleich lang genommen werden, indem in der deutschen Sprache welche eine accentuirende und nicht eine quantitirende ist, der Accent die Quantität ersetzt.

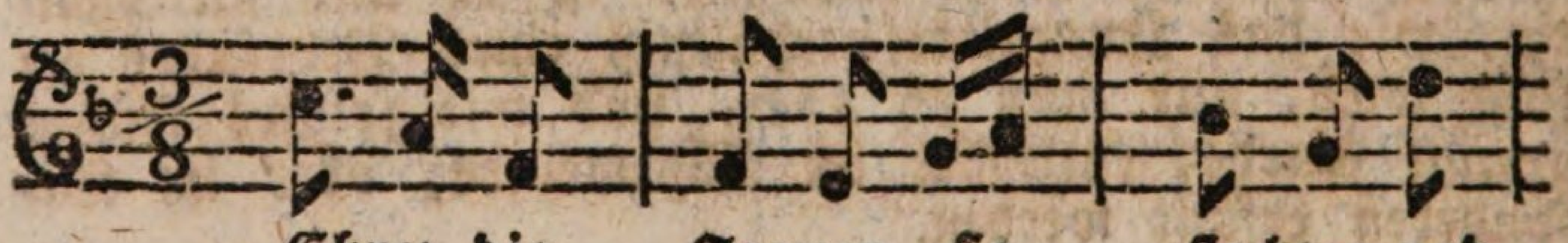
Dieses alles wohl erwogen, ist es also gleichgültig, wie das Quantitätsverhältniß eines Versfußes erfüllt wird, nur muß es aber, und wie solches früher gezeigt wurde, entweder im Allgemeinen, oder im Besonderen erfüllt werden.

Hiernach können also Verse, deren Versfuß in der Grundform ein gerades Metrum hat, sich nach einem Versfuße bewegen, dessen Grundform ein ungerades Metrum hat, und eben so können Verse, die ein ungerades Metrum haben, sich nach einem Versfuße bewegen, deren Grundform ein gerades Metrum hat.

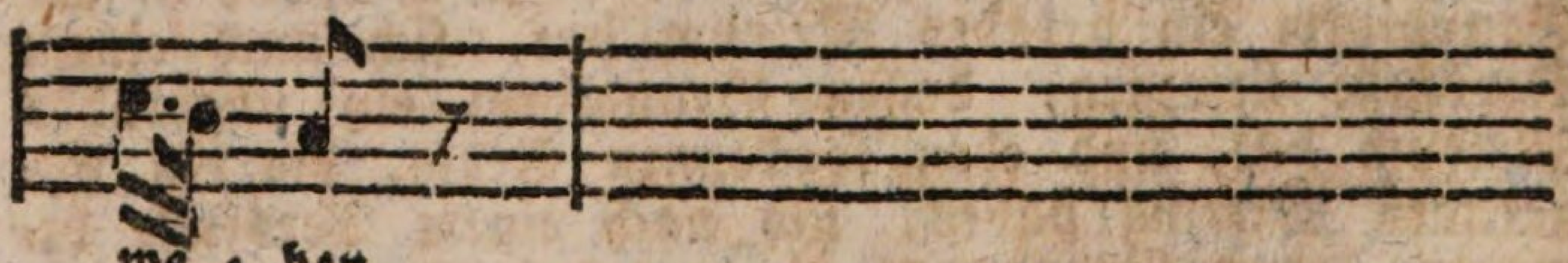
Es sey z. B. die Grundform eines Versfußes diese , von welcher der zweite Moment, in dem Versfuße sich stets in zwei Theile theilt, als , so kann diese Form entweder in diese , oder auch in diese umgewandelt werden, ohne daß dadurch das Quantitätsverhältniß verletzt würde. Ferner können diesem nach die Versfüße , deren Grundform diese ist, umgewandelt werden in oder in .

Die folgenden Beispiele werden diese Aufstellungen näher erklären.

Die Verse des vorhin angeführten Beispiels, als: „Ehret die Frauen, sie flechten und weben himmlische Rosen ins irdische Leben" welche ein gerades Metrum haben, und auch nach diesem in den Zweivierteltakt getheilt wurden, können wie das folgende Beispiel beweist auch im Dreiachteltakt gegeben werden.

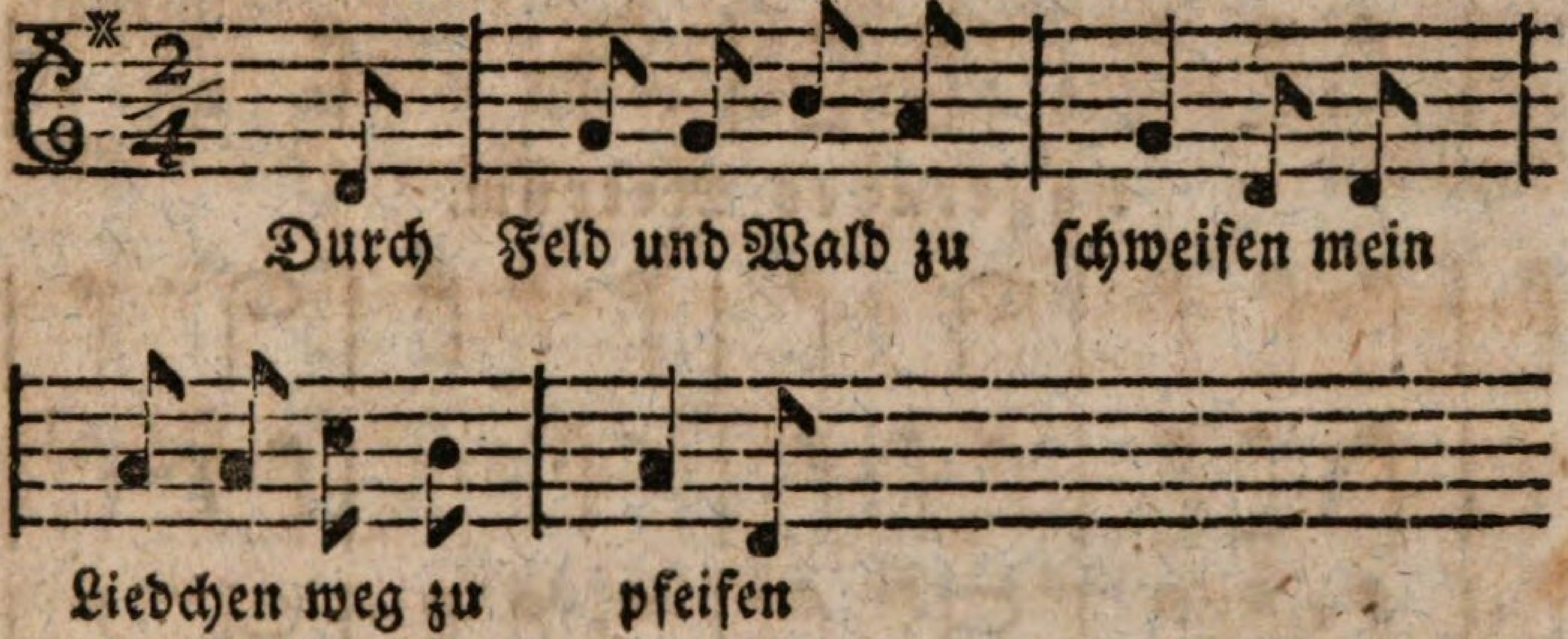


Ehret die Frauen sie flechten und



we - ben

Ferner können die Verse des vorigen zweiten Beispieles, als: „Durch Feld und Wald zu schweifen, mein Liedchen weg zu pfeifen“ welche ein gerades Metrum nach dieser Grundform haben, dem folgenden Beispiele nach, im Zweivierteltakt, mithin in einem geraden Metrum dessen Grundform diese ist, gegeben werden.

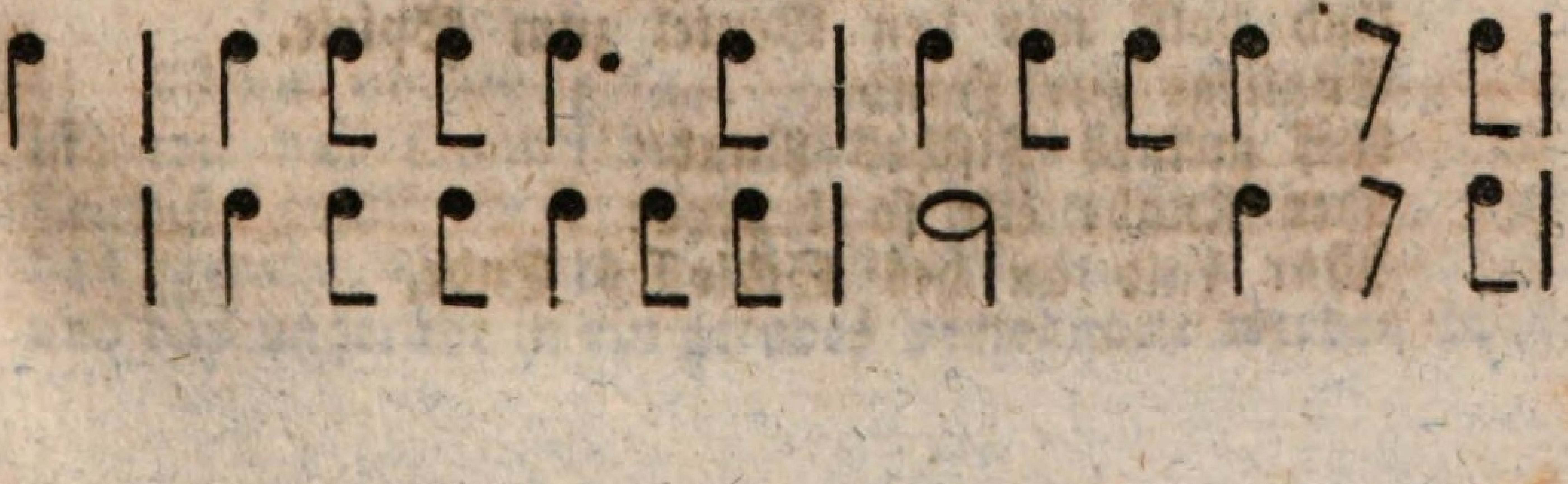


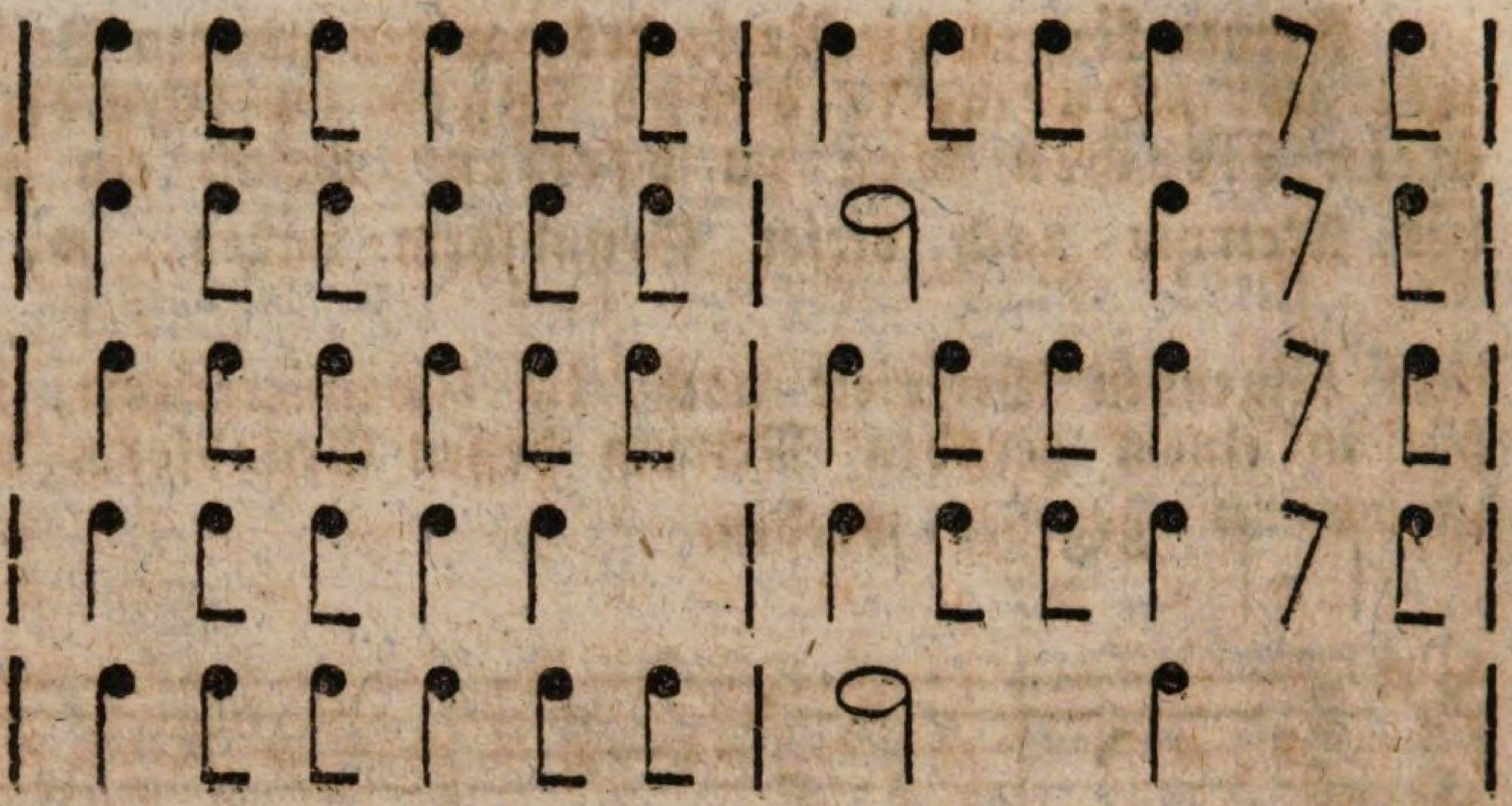
Hier mögen noch zwei Beispiele dafür angeführt werden, wie das gerade Metrum in das ungerade, oder auch umgekehrt, kann gebracht werden. Das erste ist: Der Todtentanz; das zweite: Wirkung in der Ferne; beide von Göthe.

Der Todtentanz.

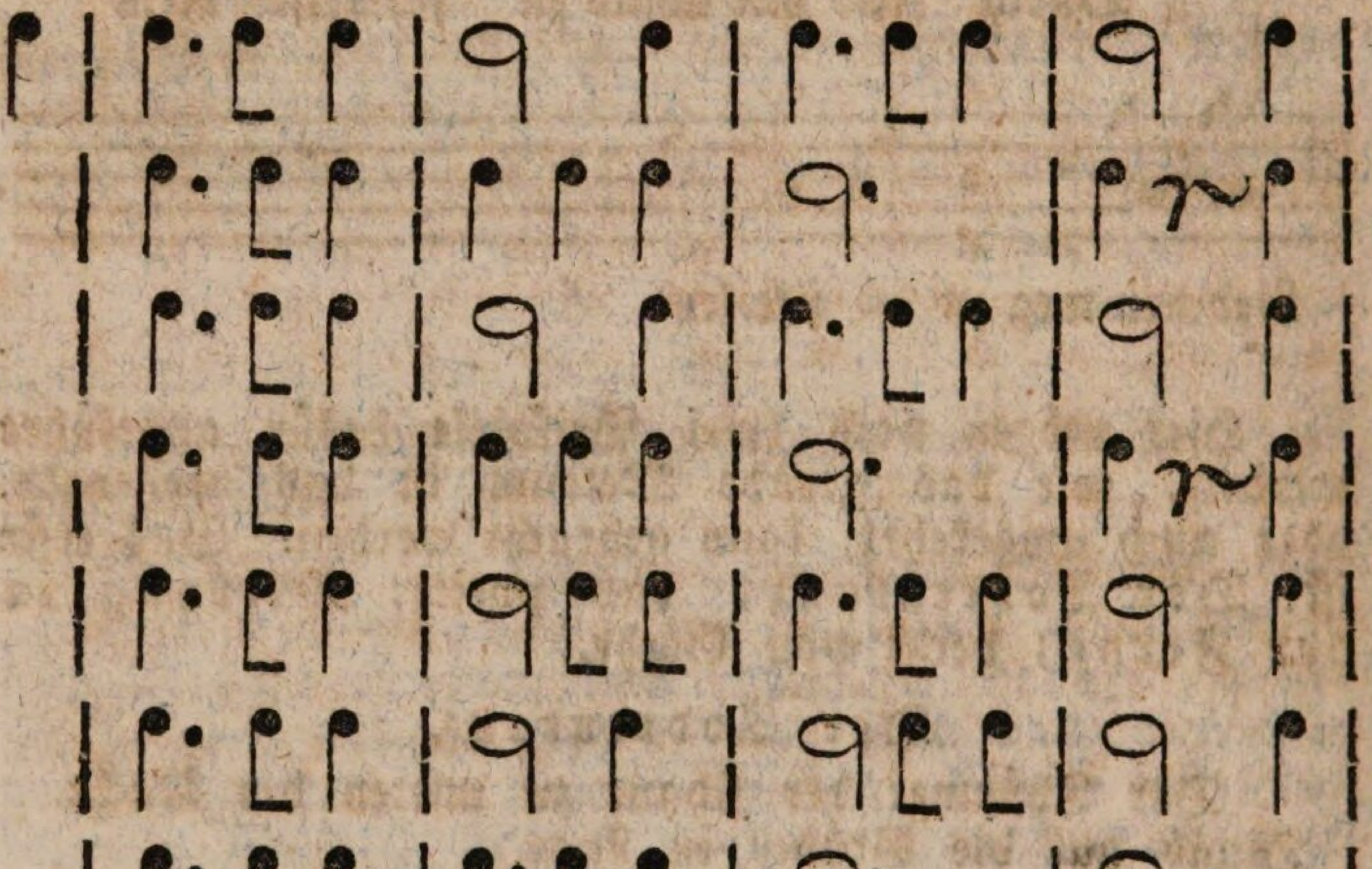
Der Thürmer der schaut zu mitten der Nacht
Hinab auf die Gräber in Lage,
Der Mond der hat alles ins Helle gebracht;
Der Kirchhof er liegt wie am Tage.
Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann
In weissen und schleppenden Hemden.

Gerades Metrum.





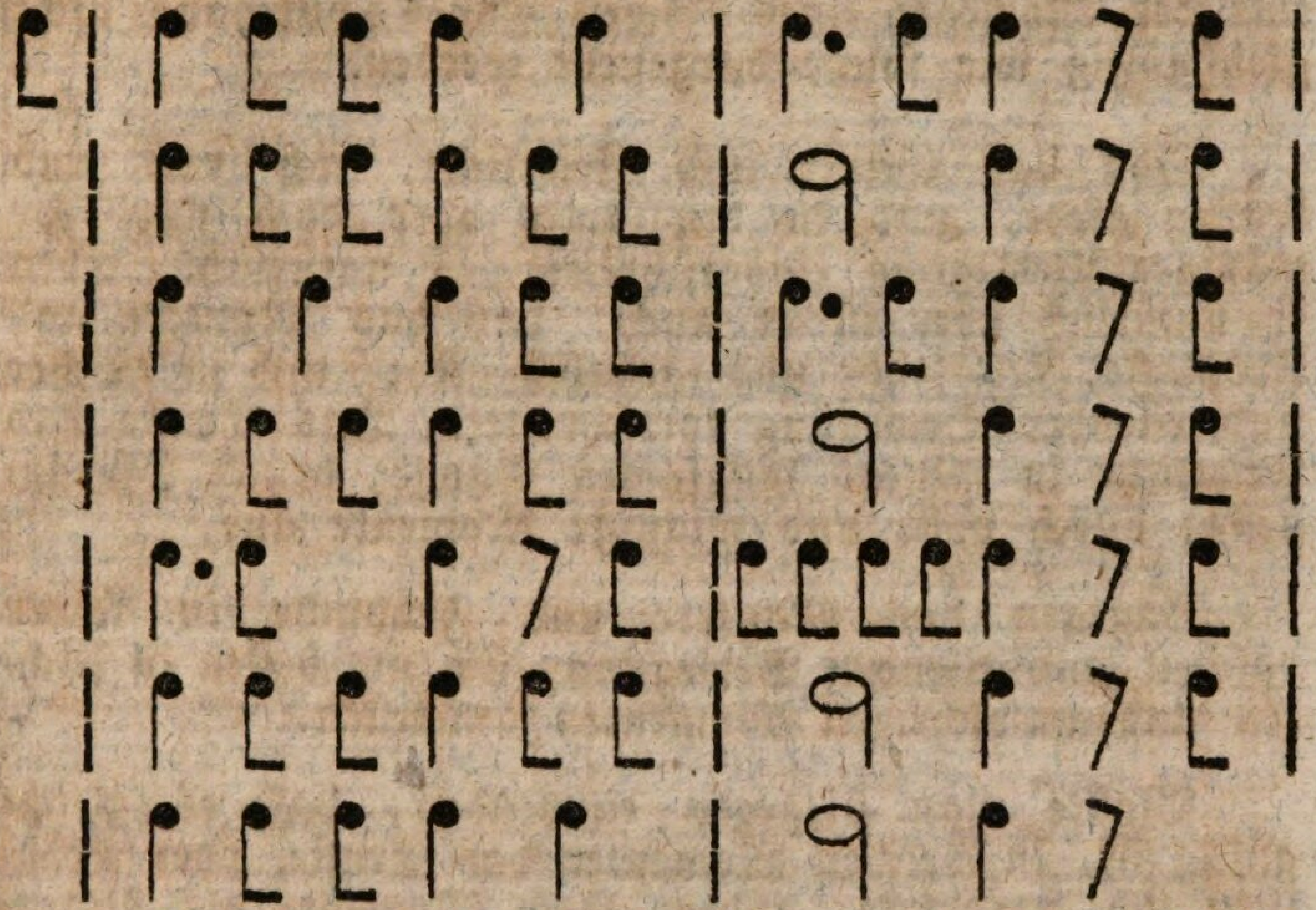
Ungerades Metrum.



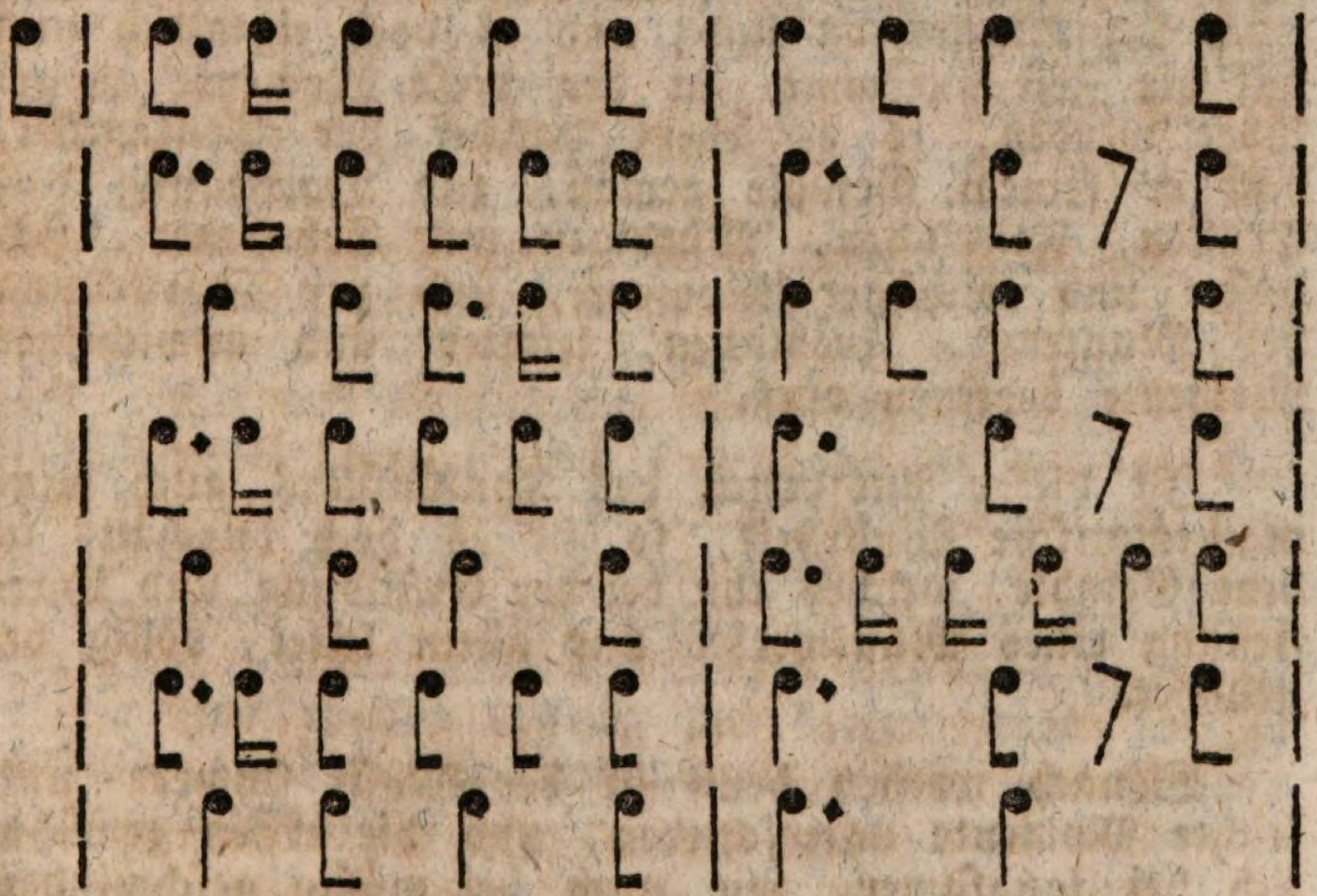
Wirkung in der Ferne.

Die Königin steht im hohen Saal
Da brennen der Kerzen so viele;
Sie spricht zum Pagen „Du läufst einmal,
Und holst mir den Beutel zum Spiele.
Er liegt zur Hand
Auf meines Tisches Rand“
Der Knabe eilt so behende
War bald an des Schlosses Ende.

Gerades Metrum.



Ungerades Metrum.



Wenn vorher gesagt wurde, daß es gleichgültig ist, wie das Quantitätsverhältniß im Vers- Ton- oder Zeitfuße erfüllt wird, und zwar in der Beziehung, daß das gerade Metrum eines Verses in ein ungerades, und das ungerade in ein gerades verwandelt werden kann,

so ist es doch in Beziehung auf das Volle und Wichtige der Momente eines solchen Fußes, durchaus nicht gleichgültig wie solche dargestellt werden.

Daß das Ernste und Feierliche, sich voll und kräftig giebt, und in langsamer oder doch nur sehr mäßiger Bewegung einherschreitet, ist natürlich. Eben so natürlich aber ist es auch, daß das Muntere und Fröhliche, sich leicht und tändelnd giebt, und in rascher und eilender Bewegung fortschreitet. Das Ernste und Feierliche in seinem langsamen Gange, drückt sich am besten durch volle und wichtige Momente aus.

Dagegen das Muntere und Fröhliche in seiner raschen und eilenden Bewegung, sich am besten in leichten und unwichtigen Momenten ausdrückt.

Wollte man hiegegen einwenden, daß es gleichgültig ist, in welchen Momenten das Ernste, oder Fröhliche sich ausdrückt, indem diese Momente als Notenschrift betrachtet nur für den Erfinder oder Darsteller eines Musikstückes da sind, und es doch eigentlich nur auf die Zeit ankömmt, in der diese Momente ausgeführt werden, so erwiedert darauf der Tonkünstler, daß er seinem Gefühle gemäß, zur Darstellung des Ernsten, Feierlichen, Würdigen und Erhabenen, sich voller und wichtiger Momente, und zur Darstellung des Munteren, Fröhlichen, leichter und unwichtiger Momente bedienen muß.

Ist dieser Ausspruch des Tonkünstlers auch keine mathematische Wahrheit, so ist es doch durchaus in dem Gefühle, welches ihn bei der Erfindung und Darstellung eines Musikwerkes nur allein leitet, völlig begründet.

Sonach werden denn in der Musik schwere und leichte Momente unterschieden, und die ersten gewöhnlich bei langsamer, wie auch bei mäßig geschwinder, aber doch kräftiger Bewegung; die zweiten aber bei geschwinder und tändlender, wie auch bei mäßig langsamer jedoch lieblicher und anmuthiger Bewegung, angewandt.

Die Verse: Angstgeschrei und Kriegesruf, tönt herauf vom Meere," verlangen schwere und wichtige Momente, gleichviel ob sie in der Melodie nach einem geraden oder ungeraden Metrum, oder in einer langsamen oder geschwinden Bewegung genommen werden. Die Verse aber: „Bekränzet die Tonnen, und zapfet mir Wein," verlangen stets leichte und unwichtige Momente, nach welchem Metrum und in welcher Bewegung sie auch mögen genommen werden.

Um den Theil der Zeit zu bezeichnen in der ein Taktmaaß ausgeführt werden soll, sind bis zur neueren Zeit keine Mittel da gewesen, denn die Ueberschriften bei den Musikstücken als Allegro, Andante, Adagio, Largo u. s. w. bezeichnen eigentlich mehr den Ausdruck, denn das Zeitmaaß. Freilich wird bei dem genauen Studium des Ausdruckes eines Musikstückes, auch wohl die Zeit gefunden in der dasselbe dargestellt werden muß. Doch kann dieses Zeitmaaß genau genommen, in Abwesenheit des Tondichters, nur immer sehr unsicher getroffen werden. Daher ist das Beginnen mehrerer jezigen Komponisten, in ihren Werken, den einzelnen Takt im Musikstücke, nach den Pendelschlägen des Zeitmessers zu bestimmen, für sie und denjenigen der ihre Werke vorträgt von großem Nutzen, indem ein Musikstück nur dann seinen ganzen Ausdruck gehörig aus sich entfalten kann, wenn es in der, nach des Erfinders Bestimmung gehörigen Zeit ausgeführt wird. Bei der Ausführung eines Musikstückes werden die Momente eines Taktes, gleichviel in welcher Gestalt sie sich zu Folge des Versfußes aufstellen, in gleichmäßige getheilt. Diese gleichmäßigen Momente müssen aber weder ganz lang, noch ganz kurz seyn, und zwar darum, weil die langen sich nicht so genau in die Zeit theilen lassen, die kurzen aber so geschwinde in derselben fortschreiten, daß ihr Daseyn kaum bemerkt wird.

Verbindung der Tonkunst mit der Dichtkunst.

Diejenige Dichtung, die in Rücksicht auf die Formen in denen sie sich ausspricht, in Strophen getheilt ist, und wo jede Strophe mehrere Verse enthält, die unter sich nach regelmäßigen Abschnitten bestehen und aufeinanderfolgen, wie auch daß die Verse in sich regelmäßige Einschnitte haben, mag hier lyrische Dichtungsweise genannt werden. Diejenige Dichtung aber, die in Rücksicht auf die Formen, in denen sie sich ausspricht, nicht nach den hier aufgestellten Formen der lyrischen Dichtungsweise besteht, sondern deren Verse ohne in Strophen verbunden zu seyn, bald nach regelmäßigen bald nach unregelmäßigen Abschnitten untereinander folgen, und deren Verseinschnitte ebenfalls nicht regelmäßig, sondern ganz unbestimmt sind, mag hier die declamatorische Dichtungsweise genannt werden.

Vorzugsweise sind die Hauptgegenstände der lyrischen Dichtungsweise, die Empfindungen, und die der deklamatorischen Dichtungsweise, die Begebenheiten, und in so ferne diese als gegenwärtig dargestellt werden, die Handlung selbst.

So besteht zum Beispiel der Monolog der Thekla in Schillers Wallenstein: „Wo ich sey und wo mich hingewendet" in der lyrischen Dichtungsweise. Der Monolog der Beatrice in der Braut von Messina: „Er ist es nicht — es war der Winde Spiel," besteht dagegen in der deklamatorischen Dichtungsweise. Daß dennoch gegen diese Angabe der Hauptgegenstände der lyrischen und deklamatorischen Dichtungsweise, die Dichtkunst mit unter die Begebenheiten in der lyrischen-, und die Empfindungen in der deklamatorischen Dichtungsweise giebt, und auch geben kann, bedarf hier keiner weiteren Auseinandersetzung.

Daß es aber in der Dichtkunst wirklich nur zwei Dichtungsweisen in Betreff der Form giebt, und daß diese auch die sind, welche hier die lyrische und deklamatorische genannt werden, ist außer Zweifel. Eben so daß der Musik ihrem Wesen nach nur die lyrische

Dichtungsweise eigenthümlich ist, und sie sich der deklamatorischen nur dann unterzieht wenn sie sich mit der Dichtkunst verbindet.

Wie diese Dichtungsweisen in den verschiedenen Dichtungsarten, als der lyrischen, der didaktischen, der epischen, und der dramatischen angewandt werden, kann hier unerörtert bleiben, indem strenge genommen, solches in eine Theorie der Musik nicht gehört, dann aber auch in den Werken welche die Theorie der Dichtkunst entwickeln, kann nachgelesen werden.

Die Empfindung ist eine innerliche Beschauung von äußeren Eindrücken veranlaßt, die stets auf den Eindruck zurück geht aus dem sie entsprungen.

Da bei dieser inneren Bewegung des Gemüths die gewöhnliche Verstandesfähigkeit, nach außen hin gelähmt ja fast unthätig ist, so ist es natürlich daß die Seele, so lange sie in der Empfindung befangen ist, sich nur in wenigen Worten, und in solchen äußert, welche ihren Zustand im allgemeinen bezeichnen. Diese Worte nun als einzelne Ausrufungen betrachtet, können keinen bestimmten Eindruck machen, indem sie der Form einer verständlichen Redefigur ermangeln. Zu dieser also müssen die Worte verbunden seyn, und da die Empfindung sich hier poetischerweise ausdrücken soll, also vom Rhythmus regiert werden muß, so müssen solche untereinander in bestimmte Verhältnisse gebracht, und hiernach zu einer regelmäßigen Figur verbunden werden. Diese Form nun ist es, die durch die lebendige Regsamkeit welche ihr der darin herrschende Rhythmus giebt, das Gemüth zur Auffassung der Empfindung führt, ergreift, und befangen hält. In dieser Form also muß der Tondichter eine schöne dem Ausdrucke des Gedichtes entsprechende Melodien schaffen.

Bei der Handlung sind die Seelenkräfte wach, belebt und regsam, daher strömt hier die Kraft der Worte, sich in ergreifenden Redefiguren aus.

Diese Redefiguren poetischer Weise gestaltet, können sich dadurch bis zur höchsten Kraft, deren die Rede nur immer fähig seyn kann erheben.

Doch wirken in diesen Redefiguren, in denen die Worte zwar auch nach gewissen Verhältnissen zu Formen aneinander gefügt sind, mehr die Worte denn die Form selbst. Daher muß dem Worte hier auch das Recht ganz wiederfahren was ihm gebührt, und hiedurch wird zugleich die Form, welche nur dazu da ist, um die Worte zur höchst möglichsten Eindringlichkeit zu bringen, miterfüllt und hervorgehoben.

In allen Musikwerken herrscht die Gesangsform, und daher bestehen sie nach der lyrischen Dichtungsweise. Verbindet sich die Tonkunst mit der Dichtkunst zum eigentlichen Gesange, welcher von dem nicht eigentlichen, wie er im Recitative statt findet, wohl zu unterscheiden ist, so müssen die Werke dieser nothwendigerweise nach der lyrischen Dichtungsweise also auch in der Gesangsform bestehen. Die deklamatorische Dichtungsweise ist der Musik ihrem Wesen nach gar nicht eigen, und sie kann an und für sich, keine Werke in ihr aufstellen. Allein wenn sie sich mit der Dichtkunst verbindet und solche Werke von ihr aufnimmt, die der Natur ihres Gegenstandes nach, sich bald nach lyrischer bald nach deklamatorischer Dichtungsweise aussprechen müssen, so unterzieht sie sich, wiewohl nur nothwendigerweise, auch der deklamatorischen Dichtungsweise.

Daß diese Verbindung der deklamatorischen Dichtung mit der Musik nicht in der Gesangsform kann vollbracht werden, ist aus dem Grunde nicht möglich, weil die deklamatorischen Verse nicht in lyrischer Form bestehen. Wenn aber auch die Musik zu deklamatorischen Versen in lyrischer Form einherschreitet, und diese Verse ihr mit möglichster Rücksicht auf den Wortausdruck untergelegt werden, so würde doch dadurch, daß die lyrischen Formen nur durch die Tonfigur, und diese in einer bestimmten Zeit dargestellt, klar und verständlich werden, aller Wortausdruck der declamatorischen Verse, auf den es bei ihnen doch hauptsäch-

lich ankommt, gestört. Es muß also bei der Verbindung der deklamatorischen Verse mit der Musik, von der eigentlichen Melodie ganz abgesehen werden, indem der Wortausdruck auf das höchste und sorgfältigste berücksichtigt werden muß. Geschieht das, so entsteht durch solche Bearbeitung der deklamatorischen Verse, in der Musik das sogenannte Recitativ. Beiläufig muß hier bemerkt werden, daß wenn die deklamatorische Dichtung musikalisch behandelt wird und dabei wie gesagt von der eigentlichen Melodie des Wortausdruckes wegen abgesehen werden darf, demnach auch die Töne zu Folge des Wortausdruckes nicht auf eine bestimmte Zeit, gleichwie in der Melodie, können beschränkt werden, so folgt daraus nicht, daß in dem Recitativ was die Eintheilung der Rede- und Tonfiguren betrift, Taktlosigkeit herrschen darf. Die Takteintheilung welche überhaupt dazu da ist, um die rhythmischen Formen darzustellen, ist hier der Begleitung wegen, welche ebenfalls das Ganze in ihren rhythmischen Formen erhält und darstellt, nothwendig, und bestimmt sich nach den Redefiguren. Da es aber hiebei auf eine bestimmte Austönung gewisser Sylben wenigstens auf eine zeitgemäße nicht ankommt, so ist hier nicht nöthig sich verschiedener Taktarten zu bedienen, indem der Viervierteltakt sehr bequem bei allen Recitativen ausreicht.

Was den Wortausdruck, besonders betrachtet, betrift, so muß derselbe bei jeder Verbindung der Dichtkunst mit der Musik, auf das sorgfältigste von dem Tondichter berücksichtigt und ausgeführt werden. Bei der lyrischen Dichtungsweise hat der Tondichter aber zuerst auf eine schöne dem Ausdrucke des Gedichtes völlig angemessene Melodie Rücksicht zu nehmen. Diese Rücksicht macht es ihm schwer ja nicht selten unmöglich den Wortausdruck nach Gebühr zu beachten, indem durch die Tonfiguren der Melodie welche sich dem allgemeinen Ausdruck des Ganzen fügen, und welcher hier Hauptsache ist, sehr oft nicht auch zugleich der Wortausdruck in seiner Eigenthümlichkeit kann gegeben werden. Ja nicht selten muß der Tonfiguren wegen, die Sylben welche dem gewöhnlichen Wortausdruck zu

Folge stets die Senkung haben, die Hebung bekommen, als: lieben, haben, Felder, Wälder, wodurch gegen den ganz gewöhnlichen Wortausdruck, wie er im steten Sprachgebrauch besteht, gefehlt wird.

Diese gezwungene Nichtbeachtung des Wortausdruckes, die völlig in der Natur der Sache sich begründet, und unabwendbar ist, auch wie gezeigt werden soll keinen Nachtheil weder für die Musik noch die Dichtkunst, wenn solche verbunden werden, bringt, hat Manchen zu dem Ausspruche bewogen, der nicht wenig nachgesprochen wird, daß die Tondichter aus Unwissenheit den Wortausdruck nicht beachten, und daher auch sich am liebsten schlechter und nichts sagender Texte zu ihren Werken bedienen, weil an diesem nichts zu verderben ist.

Ist nun gleich gegen diesen Ausspruch schon vor längerer Zeit ein kräftiger, tüchtiger, und allgemein bekannter Held in der deutschen Literatur aufgetreten, nämlich E. Lessing, der in dem Anhange zu seinem Laokoon diesen Gegenstand völlig gnügend erörtert, und zum Vortheil der Tondichter entschieden hat, so mag doch Folgendes noch angeführt werden.

Die Tondichter können solche Poesien, wenn gleich sie eine Empfindung auch bestimmt ausdrücken, aber dabei vieler Abschweifungen und sonstiger Erörterungen enthalten, nicht zu ihren Werken gebrauchen, indem die Musik den Abschweifungen nicht folgen kann, sondern sich an dem Hauptausdrucke halten muß.

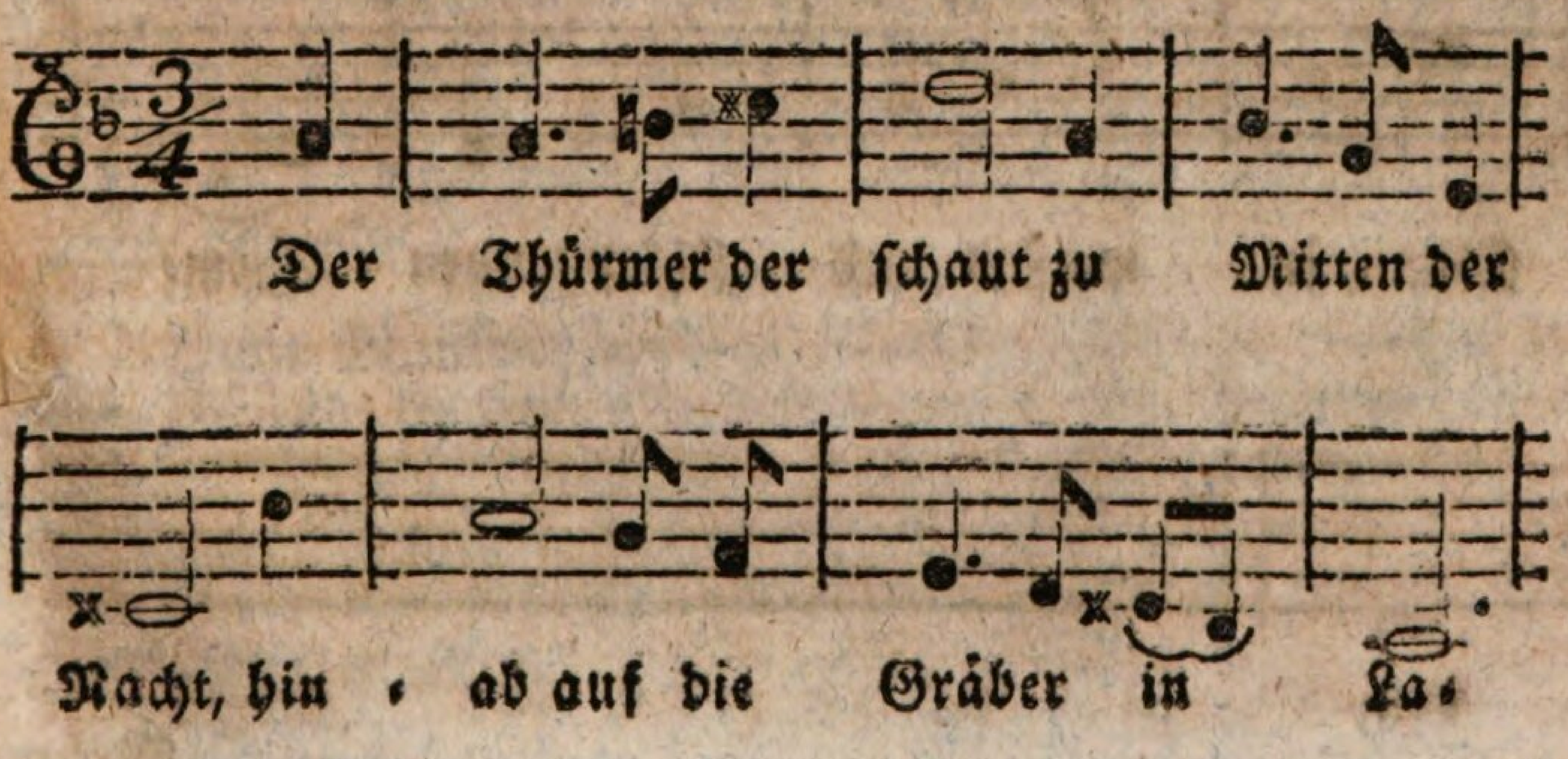
Dann aber ist der Musik der viele Wortausdruck, der in solchen Gedichten sich findet, hinderlich, und macht sich in den Tonfiguren, die dem Ausdruck der Melodie wegen, nicht immer können dem Wortausdrucke gemäß geändert werden, nicht selten recht widerwärtig, was viele unserer neuesten Gesänge zur Gnüge beweisen. Nur solche Poesien können die Tondichter mit Vortheil gebrauchen, die eine Empfindung bestimmt, und mit wenigen Worten ausdrücken; keine Abschweifungen, und keinen großen Aufwand von Wortausdrücken enthalten. Der Dichter thut daher sehr wohl, wenn er die Empfindungen, die durch die Musik ausgedrückt

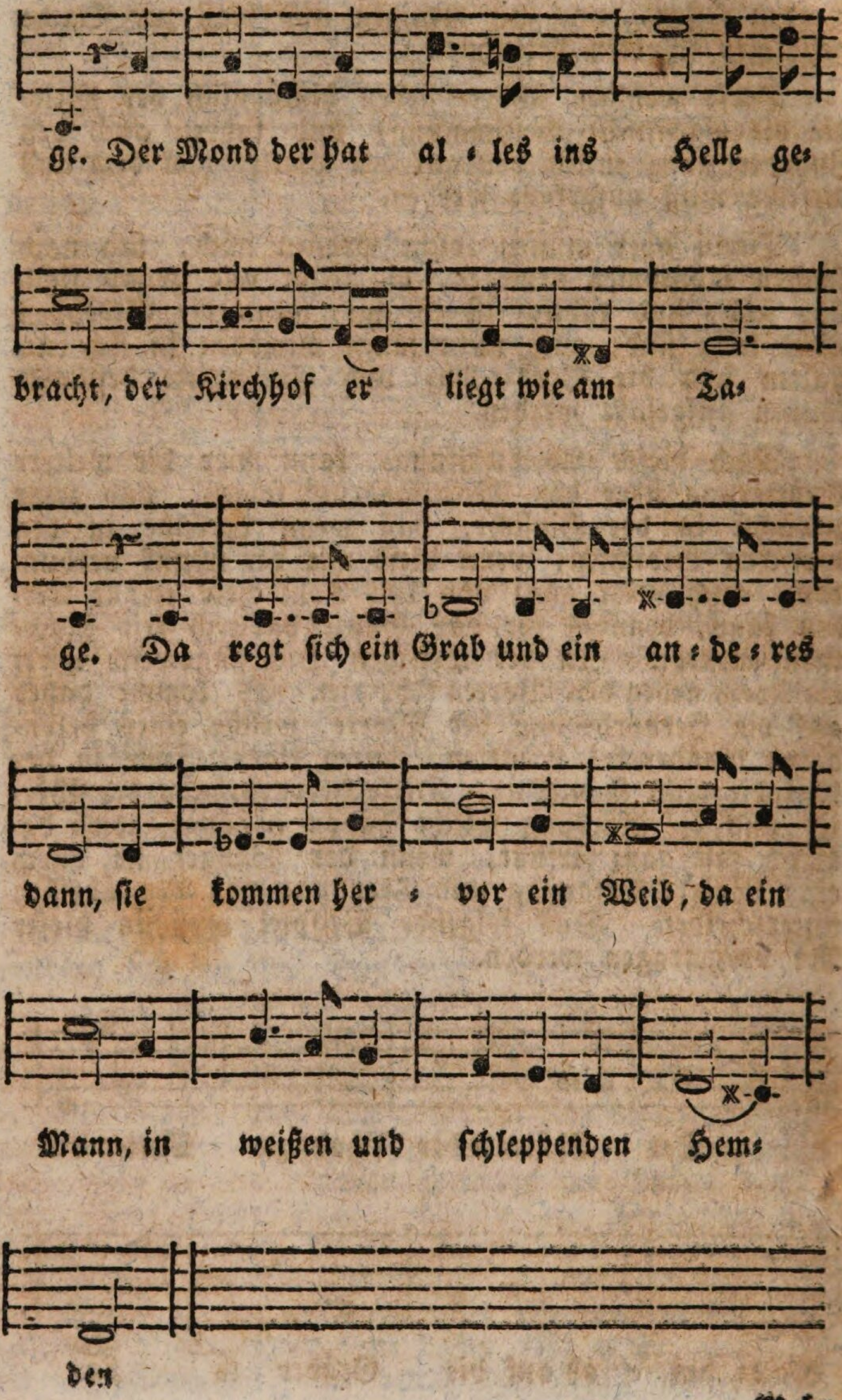
werden sollen, nur mit wenigen und bloß zur Sache gehörigen Worten bezeichnet.

Diese wenigen Worte geben hinlänglich der Melodie die eigentliche Bestimmung, uud führen auch den Zuhörer ganz entschieden auf den Punkt, von dem aus dieselbe muß aufgefaßt werden.

Dann aber müssen solche Poesien noch, sich nach solchen Rhythmen bewegen, die leicht und genau fühlbar sind, und endlich ist es gut, wenn die Strophen nicht lang sind, auch nicht lange Perioden in sich enthalten und die Vers- Ab- und Einschnitte bestimmt können aufgefaßt werden.

Nach dieser Abschweifung, kann hier die weitere Erörterung über den Wortausdruck folgen, und zwar zunächst in der Hinsicht, daß wenn derselbe in den lyrischen Gedichten, wenn diese mit der Musik verbunden, auch nicht ganz von den Tondichter erfüllt werden kann, dennoch für das Ganze dadurch kein Nachtheil entsteht. In der lyrischen Dichtungsweise wirkt die Form neben den Worten sehr viel. Es kommt daher auf die Hervorhebung der Worte, welche eines besonderen Ausdruckes bedürfen, durch eigene Töne in der Melodie nicht so viel an. Diese Hervorhebung der Wörter und die Wirkung welche davon abhängt, wird dadurch fast ganz erfüllt, wenn der Sänger sie durch eine stärkere Betonung und Trennung von den übrigen unterscheidet. Das folgende Beispiel muß in dieser Art vorgetragen werden.




ge. Der Mond der hat al - les ins Helle ge-
bracht, der Kirchhof er liegt wie am Ta-
ge. Da regt sich ein Grab und ein an - de - res
dann, sie kommen her - vor ein Weib, da ein
Mann, in weißen und schleppenden Hem-
den

Mehr

Mehr und in mannigfacher Abstufung muß von dem Sänger solches da geschehen, wo das Ganze eine Erzählung ist.

Unter den vielen Beispielen die für diese Behauptung anzuführen sind, möge hier nur das eine ausgehoben werden, nämlich die Romanze aus Mehuls, Jacob und seine Söhne: „Ich war Jüngling noch an Jahren." Sollte diese Erzählung, die an Wortausdruck reich und bedeutend ist, mit allem Aufwand von Deklamation um den Wortausdrucke zu gnügen, und demnach auch völlig durchkomponirt, und nicht in der Strophenform in der sie wirklich besteht, gegeben werden, so hätte höchst wahrscheinlich auch der größte Tondichter nicht diese Innigkeit die ihr Mehul gegeben hat, und die so recht zum Herzen spricht, hineinbringen können. Was in dieser Romanze eine unwiderstehliche Wirkung hervorbringt, ist die überaus zarte und bestimmte Empfindung welche die Melodie ausdrückt. Diese Empfindung ist es, welche das Gemüth des Hörers ganz erfüllt, und die ihm allen darin enthaltenen Wortausdruck, wenn er vom Sänger auch nur geringe hervorgehoben wird, lebendig vor die Seele führt.

Dieses hier betrachtete Beispiel kann zugleich zu der Bemerkung führen, wie wenig es bei der lyrischen Dichtungsweise in der Musik, auf einen Aufwand von Wortausdrücken, und stets abwechselnder Tonfiguren ankommt.

Eine Melodie, die keine Wiederholungen der Haupt-Tonfiguren enthält, sondern immer andere melodische Sätze, wären es auch nie gehörte, aufeinander folgen läßt, ist weder faßlich noch verständlich, am wenigsten aber reizend.

Nicht Musikverständige, Kunstverständige machen auf den Grund solcher Wiederholungen der Hauptgedanken in der Melodie, den Tondichtern den Vorwurf, daß sie in einem Tonstück nur einige Formen gebrauchen, und solche oft wiederholen, meinend, dadurch würde Einförmigkeit erzeugt.

Dieser Vorwurf würde gehoben, wenn diese Kunstverständige sich bemühen möchten, auch Musikverständige zu werden, dann aber sich über das, was eine Empfindung eigentlich ist, ins Klare setzen möchten. Sie würden alsdann erfahren, daß die Empfindung mit wenigen Abschweifungen stets bei dem Gegenstande stehen bleibt, aus dem sie entsprungen ist, und demnach eine Melodie auch nur eins oder zwei eigentliche Hauptmotive haben kann, zu denen sie mit geringer Ausweichung ebenfalls stets zurückkehren muß.

Ein größeres Musikstück würde offenbar alle Einheit verlieren, wenn es lauter verschiedene Ideen in verschiedenen Formen enthalten sollte.

Selbst in denjenigen Tonstücken, wo verschiedene Charaktere zusammen treten, wie im Duett, Terzett, Quartett u. s. w. und alle an einer Veranlassung Theil nehmen, wenn gleich jeder aus einer anderen Absicht, müssen sich alle an und um das Hauptmotiv halten. Im großen Chor können der Einheit wegen, nur wenige Figuren, aber in den verschiedenartigsten Stellungen, walten.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen bedarf das Recitativ noch einer besonderen. Das Recitativ besteht für die Musik nur denn, wenn sich diese Kunst mit der Dichtkunst verbindet, und zwar zu solchen Werken, die entweder eine Handlung wirklich darstellen wie das Drama, oder die eine Begebenheit erzählen und zugleich ausmalen, wie die Cantate und das Oratorium.

In dem Drama wird das Recitativ dann herbeigeführt, wenn die Gefühle durch die Handlung auf einen Gegenstand geleitet und dahin aufgeregt sind, daß sie sich zu einer Empfindung, welche dieser Gegenstand veranlaßt, hindrängen. Die Worte nehmen alsdann einen höheren Schwung an, und strömen in poetischen Redefiguren daher. Um nun diese gesteigerte Sprache mit der darauf folgenden Empfindung, welche der Art nach wie das Drama behandelt wird, musikalisch ausgedrückt werden soll, in nicht grellen Abstand zu bringen, ist es nothwendig, und dem Gefühle für die Musik angemessen, diese Sprache in und auf Tönen daher

fließen zu lassen, wie sie der Gegenstand, seinem Ausdrucke nach, erheischt.

Die Auseinandersetzung des folgenden Beispieles, wird das Gesagte erläutern.

Gesetzt es wäre die Aufgabe gestellt, zu dem ersten Auftritt der Maria, in Schillers, Maria Stuart, im dritten Aufzug ersten Auftritt, eine Musik zu dichten.

Die Ergießungen der Maria, welche die Freiheit und die schöne Natur in ihr veranlassen: „Laß mich der neuen Freiheit genießen," bis zu: Trinken die fremde himmlische Luft" können offenbar nur als Recitativ behandelt werden, wenn gleich die Verse die Gesangform zulassen, und auch einen bestimmten Rhythmus haben.

Die Worte der Kennedy, welche auf jene Ergießungen folgen: „Ihr seht nur nicht die Mauer, die uns einschließt, Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt," fachen sie nur noch mehr an, und führen die Gefühle in die Weite und Ferne, bis zu der Empfindung der Sehnsucht nach dem Vaterlande, und den Ihrigen, als: „Dort wo die grauen Nebelberge ragen," bis „Sie suchen Frankreichs fernen Ocean".

Bei den Worten: Eilende Wolken! tritt die Empfindung der Sehnsucht, gepaart mit dem Gefühle der Gefangenschaft, ganz ein, und die äußeren Ausbrüche verkehren sich zur inneren Betrachtung.

Hier tritt nun auch die Gesangsform ganz ein, welche bis zu den Worten: „Ihr seyd nicht dieser Königinn Unterthan" fortgeführt wird.

Auf die folgende Einrede der Kennedy achtet Maria nicht, sondern der Schiffer mit dem Nachen führt plötzlich den Gedanken der Rettung in Mariens Seele herbei, und ihr Verlangen nach dem Vaterlande kann Wirklichkeit werden. Sie überläßt sich diesem Gefühle, und stellt sogleich darüber eine Betrachtung an, in den Worten: Dort legt ein Schiffer den Nachen

an:" u. s. w. bis „spärlich nährt es den dürftigen Mann", welche abermals müssen recitativisch behandelt werden.

Von: „Beladen wollt ich ihn" überläßt sie sich ganz dem Gefühle, gerettet zu werden, und die Empfindung, wie sie sich dankbar für die Rettung bezeigen will, bringt Freude und Heiterkeit in ihre Seele.

So wie in dem Drama die Handlung den Anlaß zu dem Recitativ giebt, so giebt in dem Oratorium, die Erzählung oder Betrachtung der Begebenheit welche der Gegenstand des Ganzen ist, die Veranlassung. Dieses so im Drama wie im Oratorium entstehende Recitativ, ist von demjenigen wohl zu unterscheiden, in dem das bloß Nothwendige ausgesprochen werden muß, was zur Fortschreitung der wirklichen Handlung, oder zur Fortführung der Begebenheit welche erzählt wird, nöthig ist.

Solche Recitative enthält jede Oper die ganz durch die Musik gegeben wird, wie auch jedes große Oratorium.

Die Begleitung besteht in der Regel in einer Folge von Akkorden, die möglichst den Worten angemessen sind, und enthält keine melodische Sätze. Ausgeführt wird die Begleitung von einigen Bogen-Instrumenten, oder auch allein von dem Klavier oder der Orgel.

Für diese Art der Recitative kann der Tondichter und Sänger nicht viel mehr thun als den Wortausdruck getreu wieder geben. Dagegen kann der Tondichter für die erste Art der Recitative sehr viel thun. Nicht allein, daß hier der Wortausdruck treu gegeben werden muß, sondern die Deklamation kann durch die Begleitung sowohl der bloßen Harmonie, wie der Tonfiguren welche zwischen den Redesätzen eingeflochten werden, gehoben, und wahrhaft erhaben und ergreifend gemacht werden.

Ein großes Beispiel hiefür ist das Recitativ in Mozarts Don Juan, zwischen dem Octavio und der Anna, gleich im ersten Aufzuge bei der Leiche des ermordeten Comthurs. Ferner das Recitativ der Vitellia

in Mozarts Titus im letzten Akte: „Ha sie schlägt schon, o Vitellia, der großen Prüfung ernste Stunde.“

Ueber die Verbindung der Ton- und Dichtkunst im Allgemeinen und die Hauptwerke welche dadurch entstehen, möge noch das Folgende hier angeführt werden.

Vereinigen sich beide Künste, als die Ton- und die Dichtkunst, zu gemeinsamer Wirkung, so ist es natürlich, daß jede soviel von ihrem Wesen opfern muß, als die Erreichung des beabsichtigten gemeinsamen Zweckes nöthig macht. Daß dieses vereinte Wirken einen größeren Kunstgenuß schafft, wie der ist, den jede Kunst für sich allein gewährt, ist durchaus nicht zuzugeben. Denn jede Kunst die selbstständig ist, wirkt durch die Einheit in sich, und diese wird, bei der Vermischung mit einer anderen Kunst beeinträchtigt. Wohl aber giebt ein gemischtes Kunstwerk einen mannigfaltigen Genuß, und dieser kann eine größere Menge Theilnehmer beschäftigen, die er, seinem Wesen nach, auch stets findet. Ein Werk der Baukunst, als solches allein betrachtet, schließt die Malerkunst ganz aus. Ein gleiches thut, unter derselben Betrachtung, ein Werk der Malerkunst.

Soll dagegen ein Werk ausgeführt werden bei dem beide Künste gemeinsam wirken, zum Beispiel ein Tempel, so muß bei dem Entwurfe der Baumeister schon darauf Rücksicht nehmen, daß dem Maler der nöthige Wirkungskreis für seine Kunst bleibe, und daß auch seine Kunst dadurch Formen erhalte; ferner, daß dem Maler die Formen seiner Kunst zu gut kommen, dagegen wieder andere Formen des Bauwerks, welche sonst unbeachtet bleiben, durch die Kunst des Malers hervorgehoben werden.

Der Maler hingegen hat bei dem Entwurfe der Gemälde, die er in dem Tempel anbringen will, wohl zu bedenken, daß er hier nicht so uneingeschränkt ist, als bei einem Gemälde, welches er nach eigener Bestimmung auf Leinwand oder Holz ausführt; daß ferner Licht und Schatten ihm nur in dem Maaße können

gewährt werden, wie es die Formen des Bauwerks, mit Rücksicht auf seine Kunst, zulassen; und daß endlich seine Gemälde in ganz anderen Formen und Verhältnissen müssen aufgestellt werden, als es in einem Werke der Malerkunst an und für sich geschehen muß, und zwar deshalb, weil hier Licht und Schatten verschieden fallen; theils, weil auch der Beschauer den Sehepunkt nicht ganz nach seinem Gefallen bestimmen kann. Viele andere Rücksichten und Betrachtungen bei einem solchen Werke mögen hier unerwähnt bleiben, da nur hiedurch sollte bewiesen werden, wie die Künste, wenn sie in Verbindung gebracht werden, mehrere ihrer Eigenthümlichkeiten der gemeinsamen Wirkungen wegen aufopfern müssen, und daß dadurch, der Genuß, den eine Kunst durch sich selbst gewährt, bei einem gemischten Kunstwerke geschmälert wird.

Wenn nun durchaus zugegeben werden muß, daß jede Kunst bei einem gemischten Kunstwerke an sich verloren hat, so ist hingegen nicht zu bestreiten, daß der Eindruck den ein solches Werk macht, ist es anders mit ächtem Geiste erfunden und ausgeführt, groß und erhaben ist, und eine allgemeine Wirkung nicht verfehlt.

Diese allgemeine Wirkung kann nur durch diejenigen Künste erreicht werden, welche ihre Werke selbst recht ins Große treiben können. Das Große an sich selbst ist fähig, den größten Eindruck auf die Menge zu machen. Das Kunstwerk im Großen umfaßt zugleich alle Gefühle, und eröffnet dadurch der Phantasie den größten Spielraum.

Diese allgemeine Aufregung der Gefühle ist dem Auffassen der Einheit des Kunstwerks, besonders bei der ersten Bekanntschaft hinderlich. Doch darauf achtet in der Regel die Menge nicht, den sie will durch die Mannigfaltigkeit nur unterhalten seyn.

Die Phantasie kann durch kleine Kunstwerke, sind sie in ihrer Art auch schön und sorgsam ausgeführt, bei weitem nicht in dem Grade aufgeregt werden, als durch die großen. Auch gehört zu dem Genusse letzterer weniger Kunstverstand, als zu jenen, denn sie be-

fangen, so zu sagen, den Kunstverstand, mittelst ihres Total-Eindruckes. Wenn nun also durch den Total-Eindruck der großen Kunstwerke die Phantasie in hohem Grade aufgeregt, der Kunstverstand aber befangen wird, so ist der allgemeine Eindruck, den sie auf die Menge machen, welche durchaus Phantasie hat, erklärlich.

Sonach dürfen die Kunstwerke, in denen mehrere Künste zu gemeinsamer Wirkung verbunden sind, und die, dieser Wirkung nach, welche ein gegenseitiges Aufopfern fordert, eine strenge Anwendung des Kunstverstandes nicht mehr zulassen, auf die Menge einen noch größeren Eindruck machen, als die einfachen Werke, indem sie der Phantasie noch mehr und mehrseitige Anregung geben. Allein dem ist nicht also. Genießt die Menge auch bloß mittelst der Phantasie, so hat der schaffende Künstler wohl zu bedenken, daß diese doch immer von dem Kunstverstande muß geleitet und bestimmt werden, wenn die Gebilde dem Geschmacke entsprechen, und einen schönen Eindruck auf die Gefühle machen sollen. Wie weit es der Mangel an Kunstverstand bei der Verbindung der Künste zu einem Werke, kommen lassen kann, davon geben die heutigen sogenannten Opern ein treffendes Beispiel.

Die Oper, hauptsächlich ein Produkt der Dicht- und Tonkunst, soll, nach zeitiger Kunsterkenntniß, hauptsächlich auf der Musik beruhen. Dieser Erkenntniß widerspricht ganz unzweideutig das Wesen der Musik selbst, indem dieses nur geeignet ist, Empfindungen auszudrücken, keineswegs aber eine Handlung darzustellen.

Die Dichtkunst kann nur immer die Erklärerin der Tonkunst seyn, damit die Eindrücke der letztern bestimmte Empfindungen erregen, weil sie ihrem Wesen nach, unbestimmte erregen kann.

Dieses gegenseitige Unterstützen der beiden Künste würde für die Oper von großem Vortheil seyn, wenn sie mit Geist geordnet, und mit Geschmack ausgeführt, und vor Allem die Ansicht aufgegeben werden möchte, daß die eigentliche Oper nicht diejenige ist, welche ganz durch die Musik gegeben, und das musikalisch-lyrische Drama genannt wird.

Doch das Alles ist mit wenigen Ausnahmen nicht geschehen, weshalb denn auch gute deutsche Opern etwas seltenes sind. Sonderbar genug glaubte man, die große Oper oder das sogenannte musikalisch-lyrische Drama, müsse sich im Kreise des Tragischen bewegen, und die Gegenstände dazu vorzugsweise aus der Geschichte der heydnischen Völker gewählt werden.

Dadurch entzog man sich bei diesen Werken eine Menge von Gefühlen und Ergebnissen, welche der christlichen Cultur, und der daraus erfolgten sittlichen und moralischen Bildung im Allgemeinen eigen sind. Ferner entrückte man dadurch diese Werke dem eigentlichen Felde, auf dem sie sich mit allem Reiz und Zauber nur bewegen können, dem Romantischen. Dann aber entfernte man auch durch solche Wahl des Stoffes den Zuschauer und Hörer aus seinem ihm bekannten und angebildeten Wirkungs- und Lebenskreise, und warf ihn mit seinen Gefühlen in eine andere ihm unbekannte Welt, wo er, im eigentlichen Sinne, nur kalter Zuschauer bleibt.

Das Alles wurde gefühlt und überhaupt wahrgenommen, allein es wurde von mehreren Kunstverständigen, und unter diesen von Voltaire gesagt, wenn es irgend möglich sei, die griechische Tragödie auf die jetzige Bühne zu bringen, so könne das nur durch dieses musikalisch-lyrische Drama geschehen.

Dieses und das Hinsehen der Deutschen auf die Ausländer, und die mit vielem Fleiße betriebene Anneigung der ausländischen Bildung, im Leben und in der Kunst war für viele Grund genug, die Sache immer weiter zu treiben.

Doch hat zu großer Beruhigung jedes deutschen Kunstfreundes, das deutsche Volk im Allgemeinen an diesen Opern-Umtrieben nie Theil genommen, sondern es ist in den Händen derer geblieben, denen deutscher Sinn und deutsche Kunst nicht begreiflich war, und die daher nur vom Auslande hierin Heil und Wunder hofften.

Zuerst brachten die Italiener diese Art Opern zu uns, und machten gute Geschäfte damit. Als diese in Geschmacklosigkeit versanken, machten einige höchst talentvolle deutsche Tonkünstler, die zu den Franzosen übergingen, uns mit dem musikalisch-lyrischen Drama dieser letzteren bekannt; und verachteten, dem Zeitgeschmacke gemäß, den großen unübertrefflichen herrlichen Mozart. Dafür aber ist auch jetzt er der Stern der Deutschen, nach dem sie schauen, und welcher Heil bringt. Was auch immer für Meinungen und Ansichten über das deutsche Singspiel walten mögen, es beruht dennoch, wie jedes andere Drama, nur allein auf der Dichtkunst, und die Musik drückt die Empfindungen darin aus.

Das eigentliche musikalisch-lyrische Drama dürfte denn festzustellen seyn, wenn das Dramatische von dem Theatralischen gesondert würde. Nicht jede dramatische Dichtung ist zugleich eine theatralische. Soll sie diese seyn, so muß sie mit Rücksicht auf das Bühnenwesen überhaupt, gearbeitet werden. Es kann sonach ein Drama bestehen, welches nicht auf der Bühne ausführbar ist.

Ist nun dieses Drama ein solches, in dem wenig die Handlung, mehr aber die Empfindung herrscht, die Empfindung aber, wie vorhin gezeigt, das eigentliche Feld der Musik ist, so kann solches mit Recht das musikalisch-lyrische Drama genannt und ganz durch die Musik gegeben werden. Der Gegenstand, der in solchem Drama abgehandelt wird, muß in seinem Kreise ein allgemeines Interesse erregen. Je größer der Kreis, in dem es sich bewegt, und je allgemeiner das Interesse ist, welches es erregt, desto erhabener und allseitig ergreifender wird es dadurch überhaupt. Die Empfindungen, welche ein solcher Gegenstand darbietet, würden, wenn nur sie allein an den Faden der Geschichte gereihet, dargestellt werden, sonach nicht nur eine Einförmigkeit in dem Ganzen erzeugen, sondern das allgemeine Interesse, welches die Begebenheit erregen kann, beeinträchtigen, ja fast unterdrücken. Es bedarf daher dieses Drama zu seiner Einheit eines Gegenstandes, der die Einförmigkeit verhütet, und das große Interesse

welches die Begebenheit mit sich führt, allgemein aufregt. Dieser Gegenstand ist der Chor.

Der Dichter erzählt die Handlung so gedrängt, wie möglich, und zwar im gewöhnlichen Recitativ. Die Empfindungen, die daraus hervorgehen, vertreten die Personen, welche das Drama bewegen.

Der Chor aber ist das Volk, welches über das Ganze richtet und scheidet, und zwar dadurch, daß es seine Gefühle ganz unabhängig von der Handlung äußert, und so gleichsam das Ganze zusammen hält.

Dieses musikalisch-lyrische Drama ist das jetzt sogenannte Oratorium.

Fünfte Abtheilung.

Tonsetzkunst.

Der Grundstoff aller Musik, der Ton, bewegt sich der Natur gemäß, in Absicht auf die Melodie, in einem eigenen Systeme, dem Tonsysteme, und bildet dadurch das melodische Element für diese Kunst.

Ferner bewegt sich der Ton, der Natur gemäß, in Absicht auf die Harmonie, in einem eigenen Systeme, dem Harmoniesysteme, und bildet dadurch für diese Kunst das harmonische Element.

Aus diesen beiden Elementen können nur die Tonkunstwerke bestehen. Werden sie zu diesen verbunden, so bedingen sich bei dieser Verbindung zuerst naturgemäße, dann kunstgemäße Forderungen.

Die naturgemäßen Forderungen sind: der Rhythmus und der reine Satz. Der Rhythmus bewegt die Melodie; der reine Satz die Harmonie.

Diese naturgemäßen Forderungen, deren jede sich in sich selbst nach bestimmten Regeln bewegt, wie das in der Erklärung des Harmoniesystems, und der der Melodie enthalten ist, müssen bei einem Tonkunstwerke befriedigt seyn, wenn es überhaupt, als Kunstwerk, möglich seyn soll.

Sie halten und verbinden die mannigfaltigen Ideen des Tonkunstwerkes zu einer einzigen. Sie sind das Fundament, auf dem das Werk ruht, und die Gleise, in der es sich bewegt.

Die kunstgemäßen Forderungen spalten sich in allgemeine, und besondere. Die allgemeinen kunstgemäßen Forderungen finden ihre Erfüllung bei der Form und dem Inhalte der Tonstücke, welche sie zu ihrem bestimmten oder unbestimmten Gebrauche nöthig machen. Die besonderen kunstgemäßen Forderungen finden ihre Erfüllung in der Anwendung derjenigen Mittel, welche das gesammte Tonreich, wie es zur Zeit angebaut und ausgebildet ist, in sich begreift, durch welche der Ausdruck dem Geiste, und diesem zu Folge, dem Grade nach, zu erreichen möglich ist.

Die kunstgemäßen Forderungen überhaupt bewegen sich, ihrer Natur nach, nicht nach feststehenden Regeln, wie die naturgemäßen. Wenn die naturgemäßen Forderungen bei einem Tonstücke unbedingt erfüllt werden müssen, so können die kunstgemäßen doch nur bedingt erfüllt werden. Sie, diese Erfüllung, kann sich nur nach dem Geiste des Tondichters geben, und zwar, wie er mittelst desselben fähig ist, die Form und den Inhalt des Tonstückes, dem vorhabenden Gegenstande zusagend, aufzufassen; und wie er die Mittel, um beides auszuführen, zu benutzen versteht. Vorstehendes wird durch das folgende Beispiel klarer. Gesetzt, es sei dem Tonkünstler die Aufgabe gemacht, einen Tanz zu dichten. Die Form und den Inhalt bestimmt er, in so ferne, nach seinem Willen, als dadurch weder der Charakter des Tanzes überhaupt, noch die besondere Eigenschaft, welche der Aufgabe zur Bedingung gemacht seyn dürfte, beeinträchtigt wird. Die Mittel wodurch die Form sich möglichst schön, und der Inhalt reizend und angenehm gestaltet, wählt er ebenfalls nach seinem Willen. Hiedurch hat der Tondichter nach seinem Ermessen die kunstgemäßen Forderungen erfüllt.

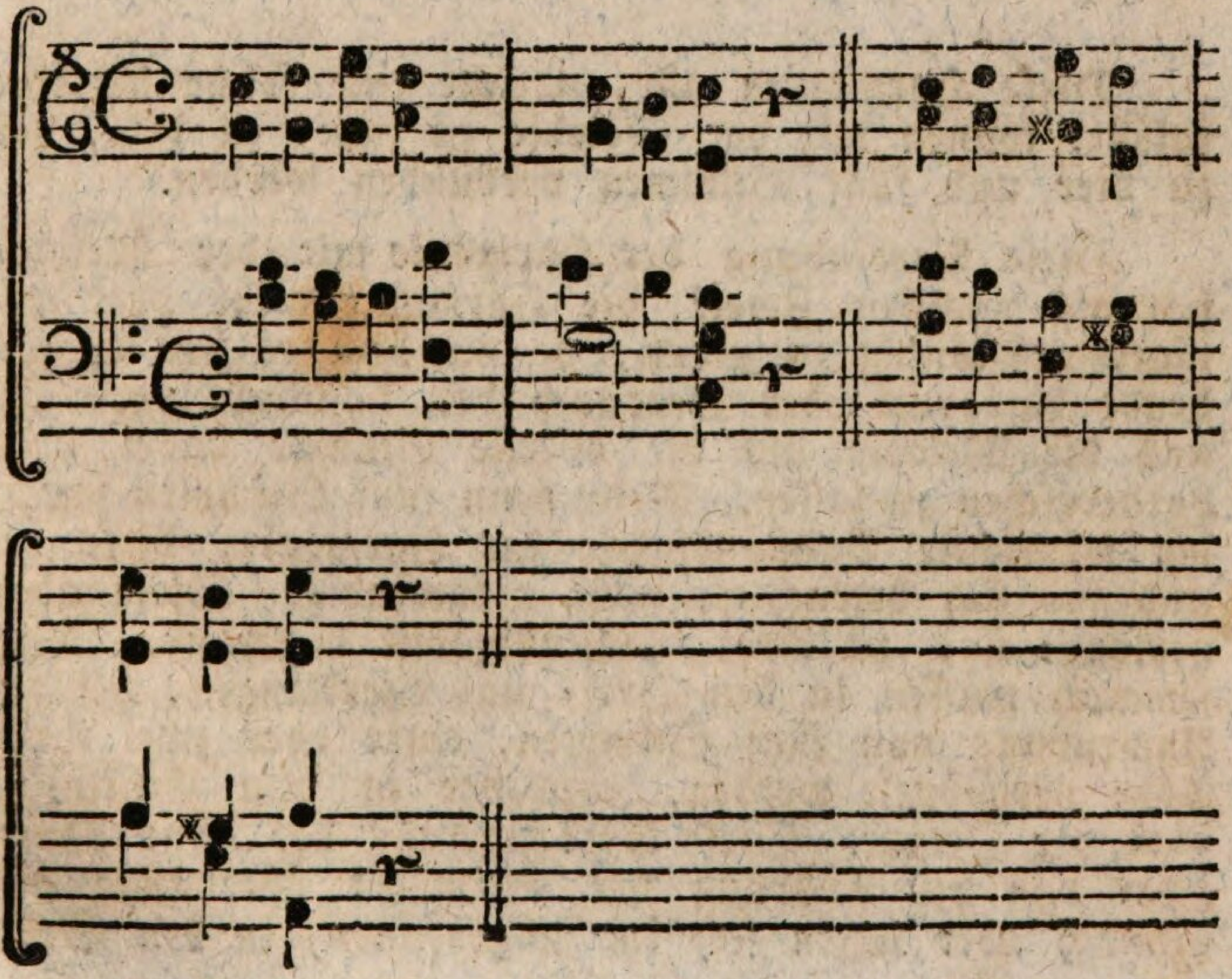
Diesem Ermessen der kunstgemäßen Forderungen gehen aber, und fast unbewußt, die naturgemäßen Forderungen voran, als der Rhythmus und der reine Satz.

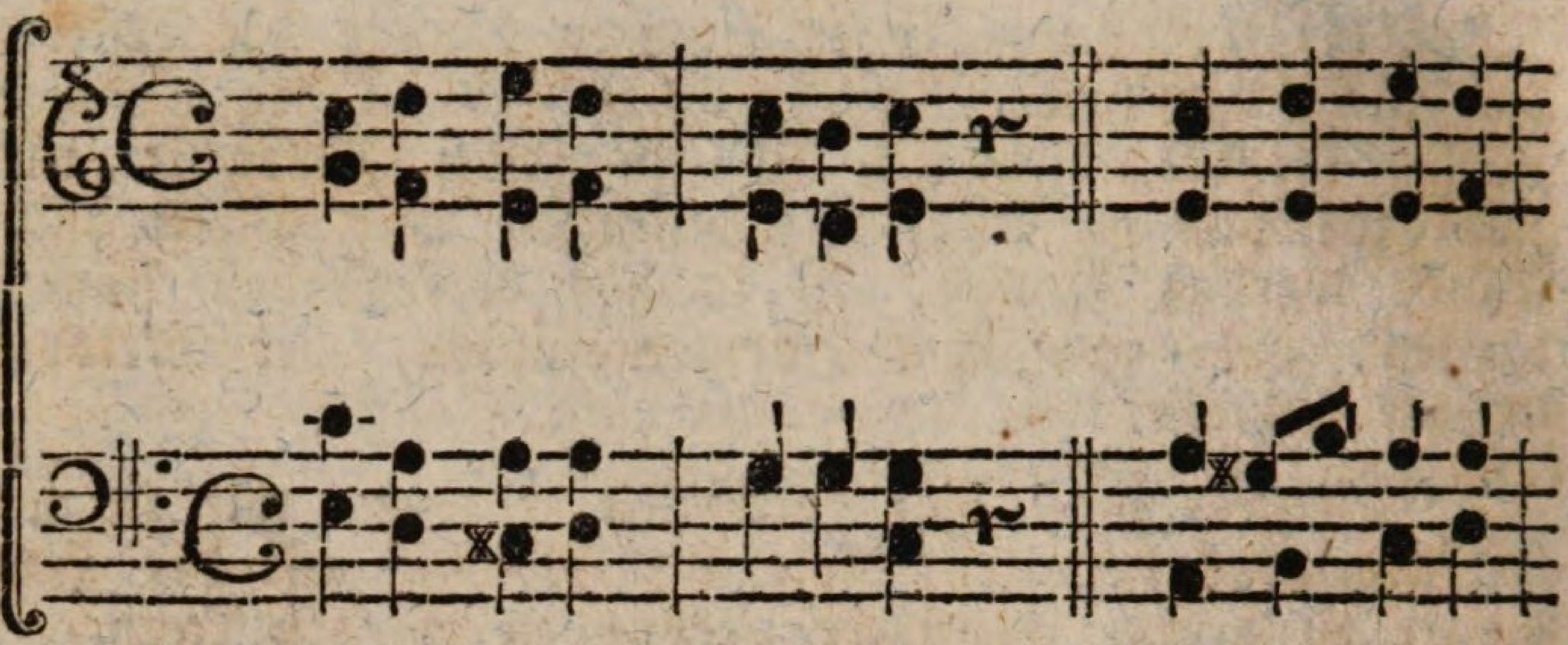
Ohne die Erfüllung dieser letzteren können die ersteren gar nicht bestehen. Nach welchen Regeln die naturgemäßen Forderungen sich in sich selbst bewegen, und nach welchen sie in den Tonstücken nur allein angewandt werden können, ist in den betreffenden Abtheilungen, als: von dem Harmoniesystem, der Melodie, gezeigt worden.

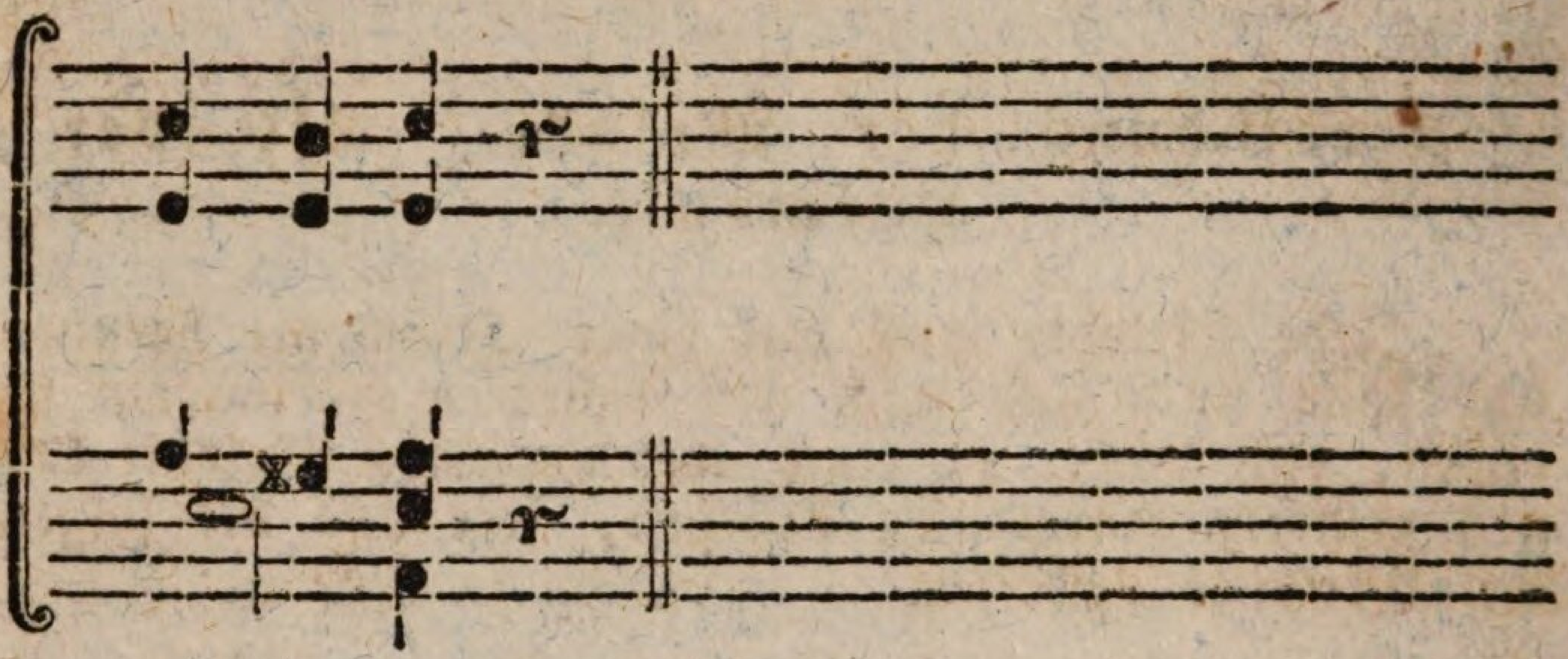
Demnach muß hier entwickelt werden, wie sie sich mit einander bewegen, wie die Melodie mit der Harmonie zu einem Tonstücke verbunden werden kann.

Verbindung der Melodie mit der Harmonie.

Jede Melodie muß auf einer Harmonie beruhen, und kann nach und nach auf mehreren Harmonien beruhen, das heißt: zu einer und derselben Melodie können mehrere Harmonien bestehen, wie das die folgenden Beispiele beweisen.







Diese Harmonien alle, welche eine solche Melodie zuläßt, können mit der Melodie zu zwei, zu drei, bis zu vier und fünf Stimmen verbunden werden.

Diese Verbindung der Harmonie mit der Melodie hat als nächsten Zweck, die Harmonie mehr oder weniger vollständig zu geben, je nachdem es der vorhabende Ausdruck oder Gebrauch der Tonstücke verlangt, und die Melodie als die oberste Stimme dabei stets vorherrschen zu lassen. Mehr denn fünf Stimmen macht die möglichste Vollständigkeit der Harmonie, diese an und für sich betrachtet, nicht nothwendig. Diese aber verlangt sie, zu ihrer Vollständigkeit durchaus. Diesemnach müssen in den Drei= und Vierklängen, bei der Anwendung von fünf Stimmen, einer oder zwei ihrer Töne verdoppelt werden, entweder in dem Einklange oder der Octave. Diese Verdoppelung der Töne hängt zwar von der Führung der Stimmen überhaupt ab, dennoch aber lassen sich im Allgemeinen, in den Drei=

klängen am meisten der Grundton, weniger die Quinte, und am wenigsten die Terze, verdoppeln. Auch bei denjenigen Akkorden, welche aus der Versetzung des Quintenakkordes entstehen, findet die Verdoppelung statt, und zwar bei denselben Tönen, wie im Quintenakkorde.

Ein Gleiches gilt bei den Vierklängen, und zwar am meisten bei dem Grundtone des Septimenakkordes; demnächst bei der Quinte desselben.

Bei größerer Besetzung der Stimmen, als bei Sinfonien u. d. g. können alle Töne eines Akkordes verdoppelt werden, wiewohl immer nach dem Verhältniß dieser Bestimmungen. Die Nothwendigkeit von fünf Stimmen bei der Vollständigkeit der Harmonie ergiebt sich zunächst ganz bei der Auflösung eines Septimenakkordes.

Gesetzt es sei der Septimenakkord f d h g aufzulösen in den Quinten-Akkord g e c so geht das f nach e; das d nach c; das h nach c, und das g als tiefste Stimme nach c; folglich steht die Auflösung also:

f —— e
d
h > c
g —— c.

Es fehlt demnach dem Quintenakkorde, welcher aus der Auflösung des Septimenakkordes hervorgehen soll, die Quinte. Werden aber fünf Stimmen angewendet, so wird durch eine der Mittelstimmen, als derer, welche zwischen der höchsten und tiefsten liegen, der Grundton des Septimenakkordes verdoppelt, und solcher bleibt bei der Auflösung liegen, und macht so in dem Quintenakkorde die Quinte.

Soll in dem vorliegenden Falle die Vollständigkeit der Harmonie durch vier Stimmen gegeben werden, so müßte bei der Auflösung das H oder D nach G gegangen seyn. Dadurch aber wird in denjenigen Stim-

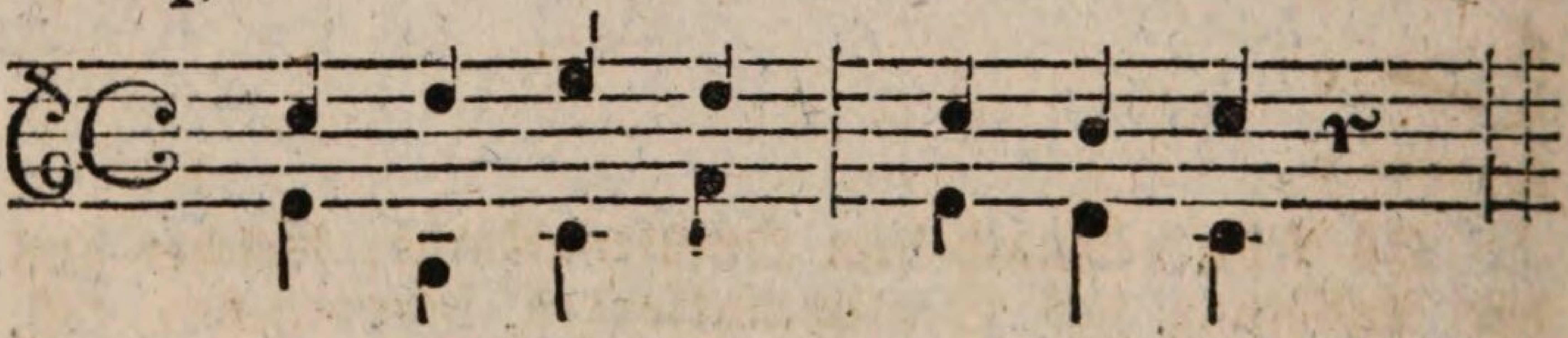
men, in welchen diese Fortschreitungen geschehen, eine Ungefügigkeit und Fremdheit erzeugt, die fast störend auf den Hörer wirkt.

Dem Sänger wird ein solches Fortschreiten widrig und auch der Geübteste hat Mühe, diese Aufeinanderfolge der Töne zu treffen. Aus diesem, und besonders dem, was den Sänger betrifft, geht hervor, wie das Wesen der Tonkunst, der Gesang, überall und stets vorherrschen will und muß.

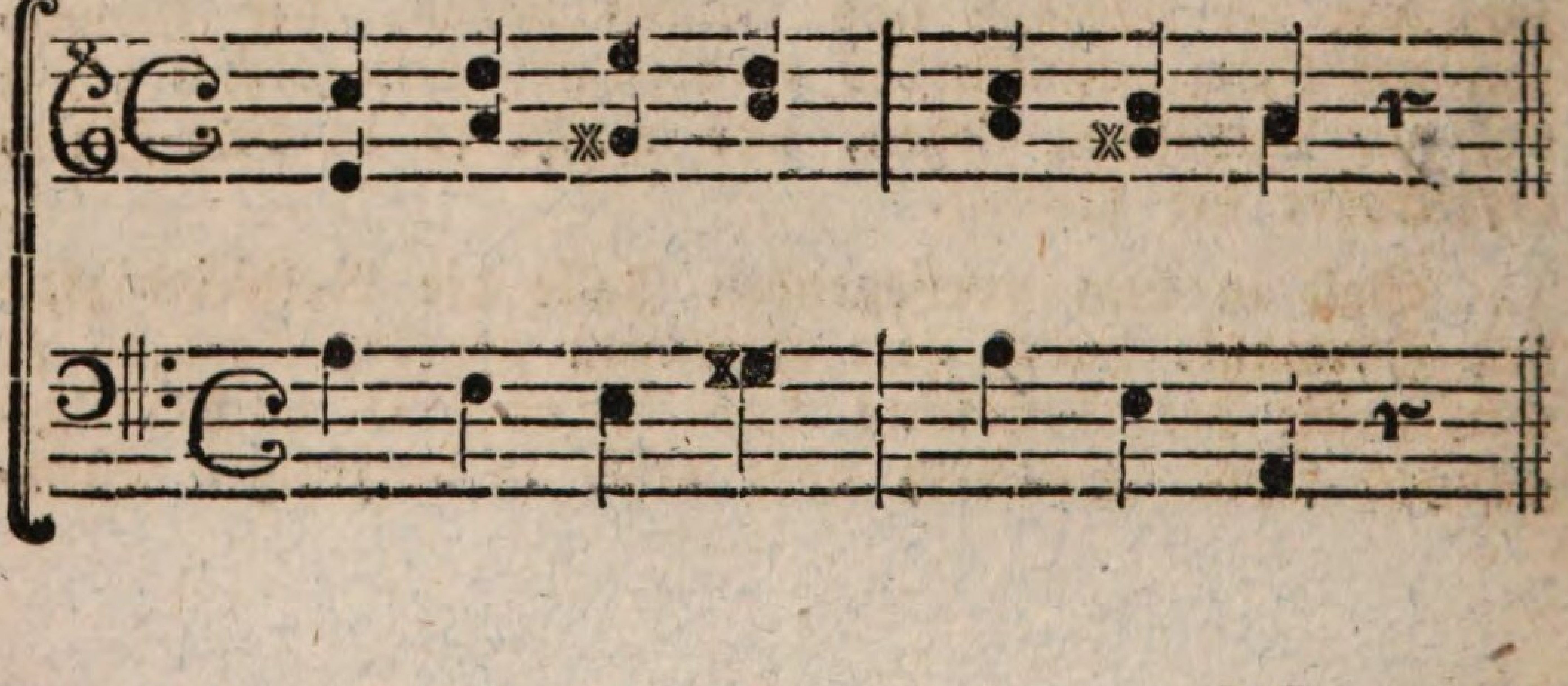
Alles Bestreben des Tonkünstlers zielt dahin, diesem Wollen und Müssen zu gnügen. Und daher ist eine fließende Führung der Stimmen, welche fast immer, oder doch so viel als möglich, Melodie enthalten, das Haupterforderniß des Tondichters, bei dem Schaffen eines Tonstückes.

Daß diesemnach zur Vollständigkeit der Harmonie fünf Stimmen nöthig sind, davon zeugen die folgenden Beispiele. Um solches bei diesen Beispielen, welche alle eine und dieselbe Melodie enthalten, besser einsehen zu können, ist das erste in zwei, das zweite in drei, das dritte in vier, und das vierte in fünf Stimmen dargelegt. Nur bei dem vierten Beispiele, in fünf Stimmen, giebt sich die Harmonie ganz vollständig.

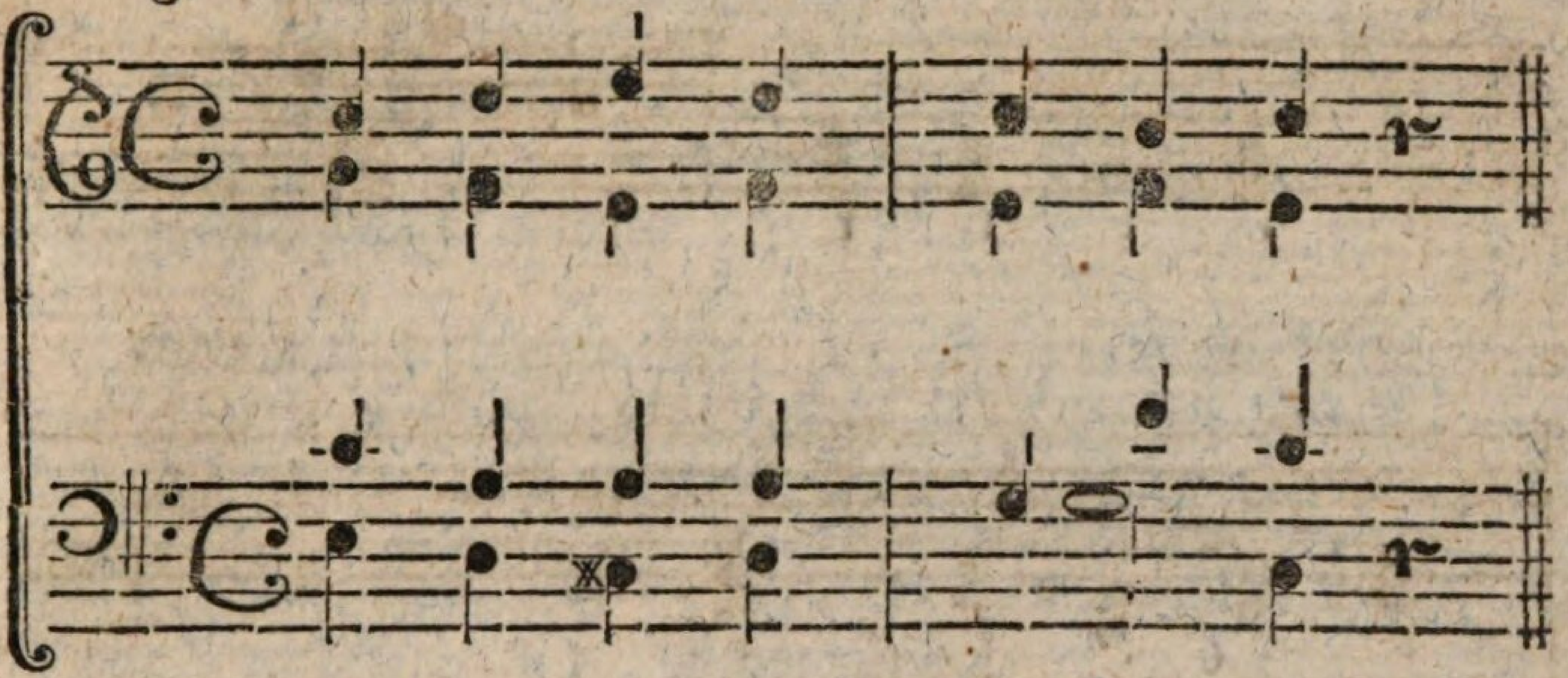
1.



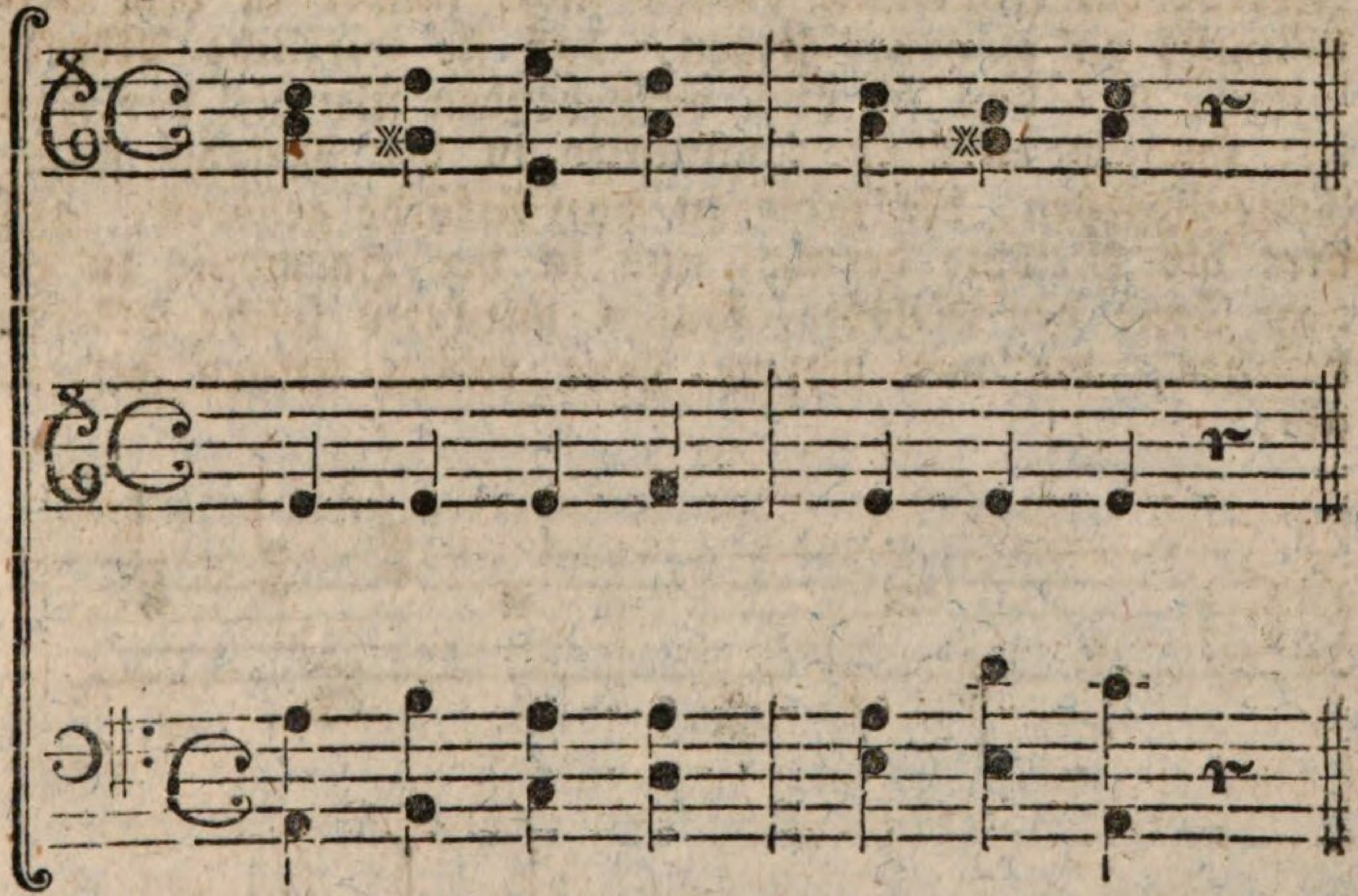
2.



3.

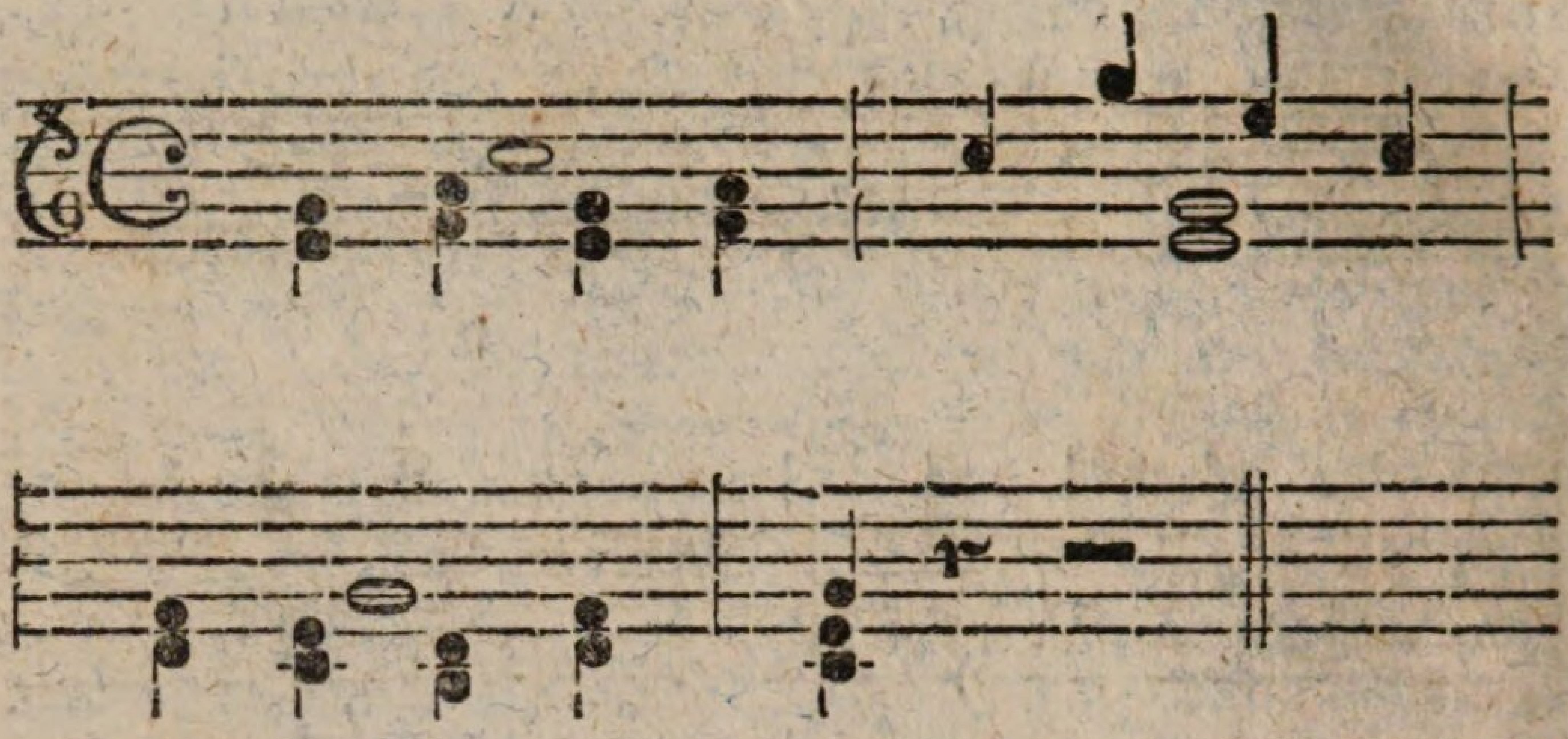


4.

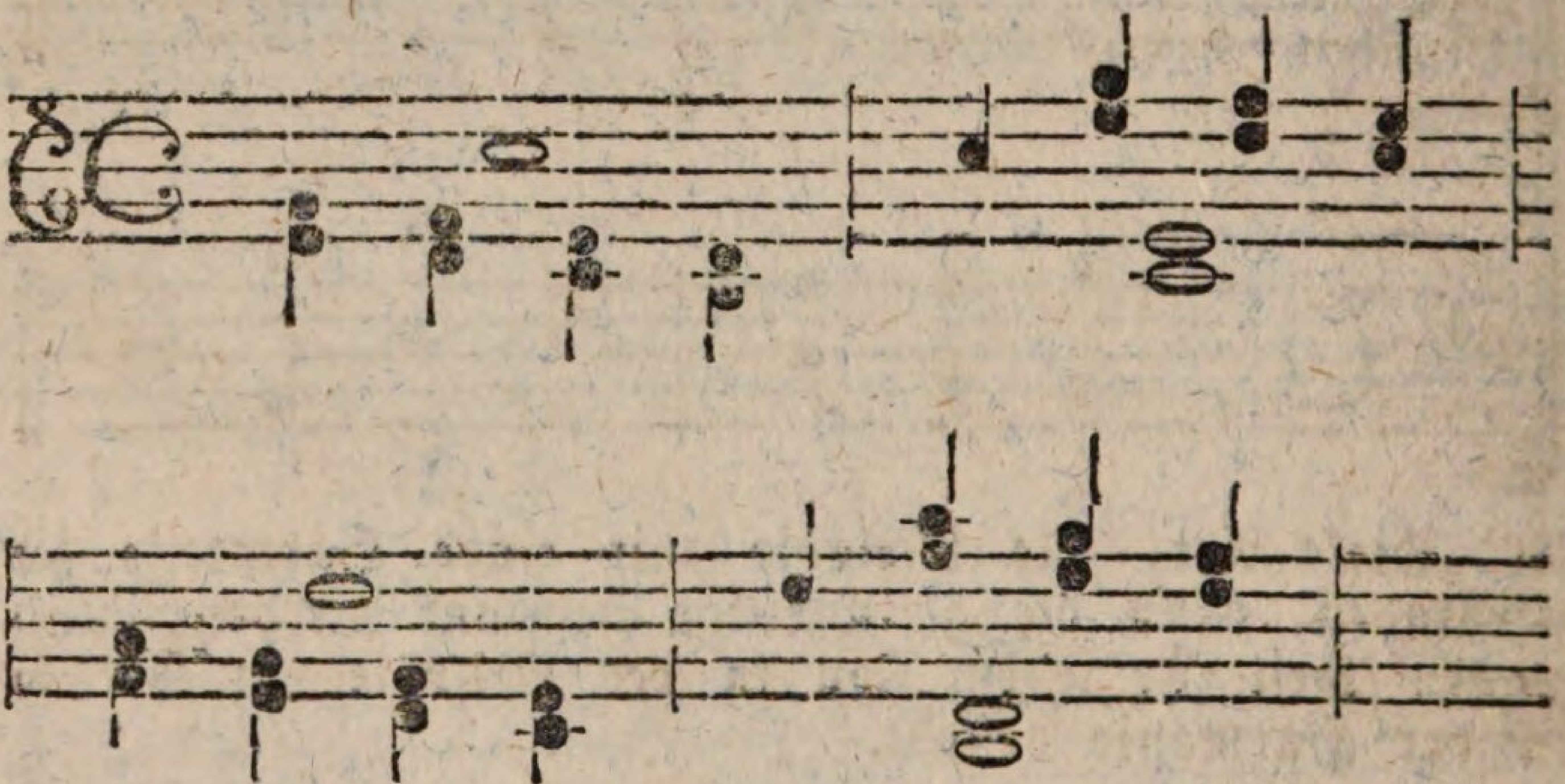


Diese Art, die Melodie mit einer Harmonie zu verbinden, kann die gleichzeitige genannt werden, und zwar, weil für jeden Ton in der Melodie ein Akkord in der Harmonie besteht.

Dieser gleichzeitigen Verbindung der Melodie mit der Harmonie steht die ungleichzeitige entgegen. Diese ist zu Folge dessen möglich, daß mehrere Töne der Melodie auf einem Akkorde der Harmonie, und mehrere Akkorde der Harmonie auf einem Tone der Melodie, sich bewegen können, als:



Die Bewegungen der Töne der Melodie und der Akkorde der Harmonie dürfen nicht immer in dem Verhältnisse zu einander stehen, daß sie wirkliche Akkorde bilden, wie das in dem vorstehenden Beispiel der Fall ist; sondern es können mitunter in der Melodie solche Töne bestehen, die nicht zu dem Akkorde gehören, auf dem die Melodie beruht; und in der Harmonie zu einem Tone der Melodie, können mitunter solche Akkorde bestehen, die mit diesem Tone keinen Akkord bilden, als:



Die Töne der Melodie, welche mit dem Akkorde, auf dem sie sich bewegen, nicht harmoniren wie solche vorstehendes Beispiel enthält, sind, in Absicht auf die Melodie, verbindende Töne, indem sie die harmonirenden Töne, welche nicht immer stufenweise aufeinanderfolgen können, wirklich mit einander verbinden.

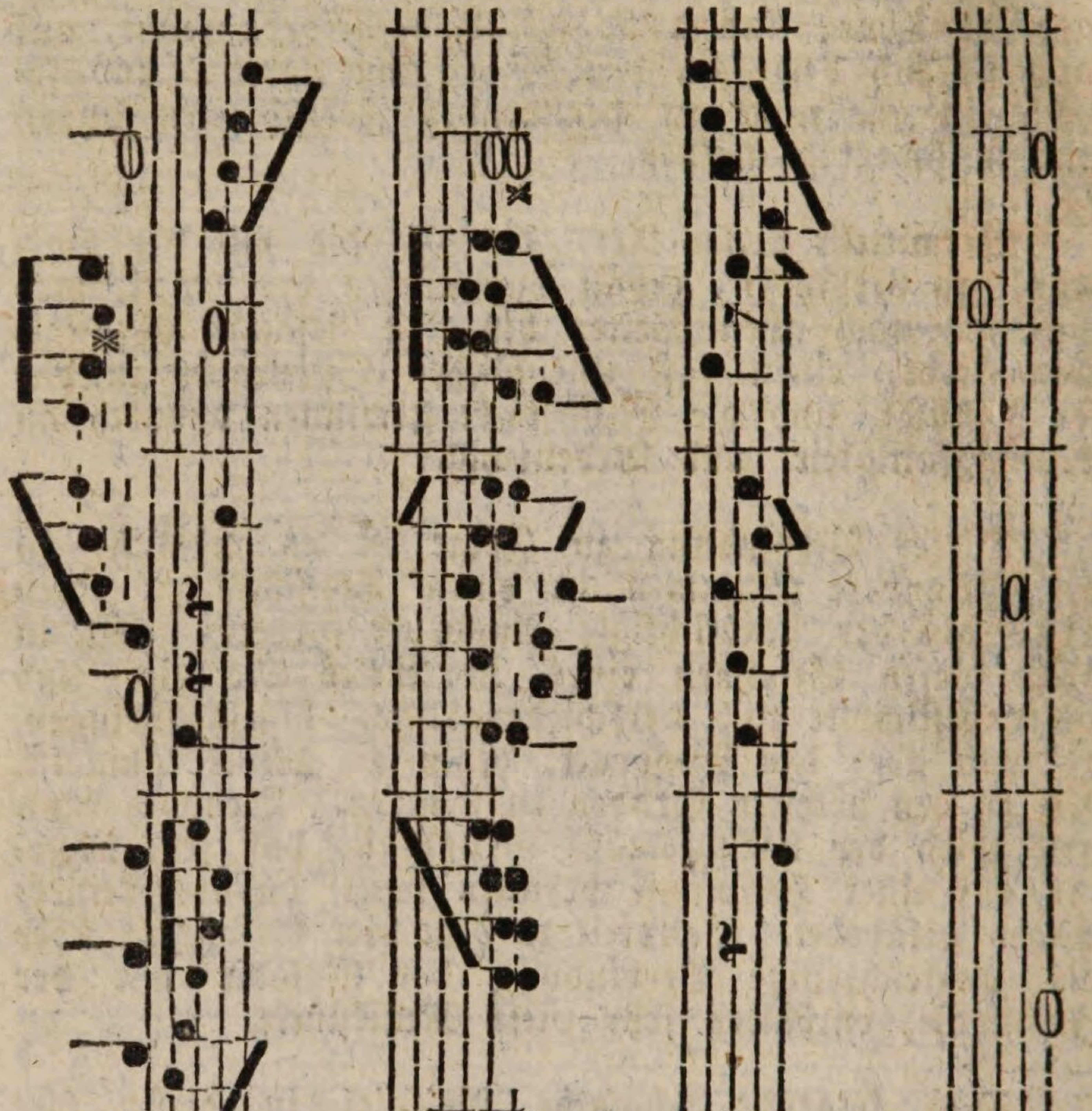
In Absicht auf die Harmonie aber sind sie durchgehende Töne, indem sie mit dem Akkorde selbst, auf dem sie sich bewegen, den Wohlklang stören, und sonach ein gar nicht zu hemmendes Fortschreiten durchaus nothwendig machen.

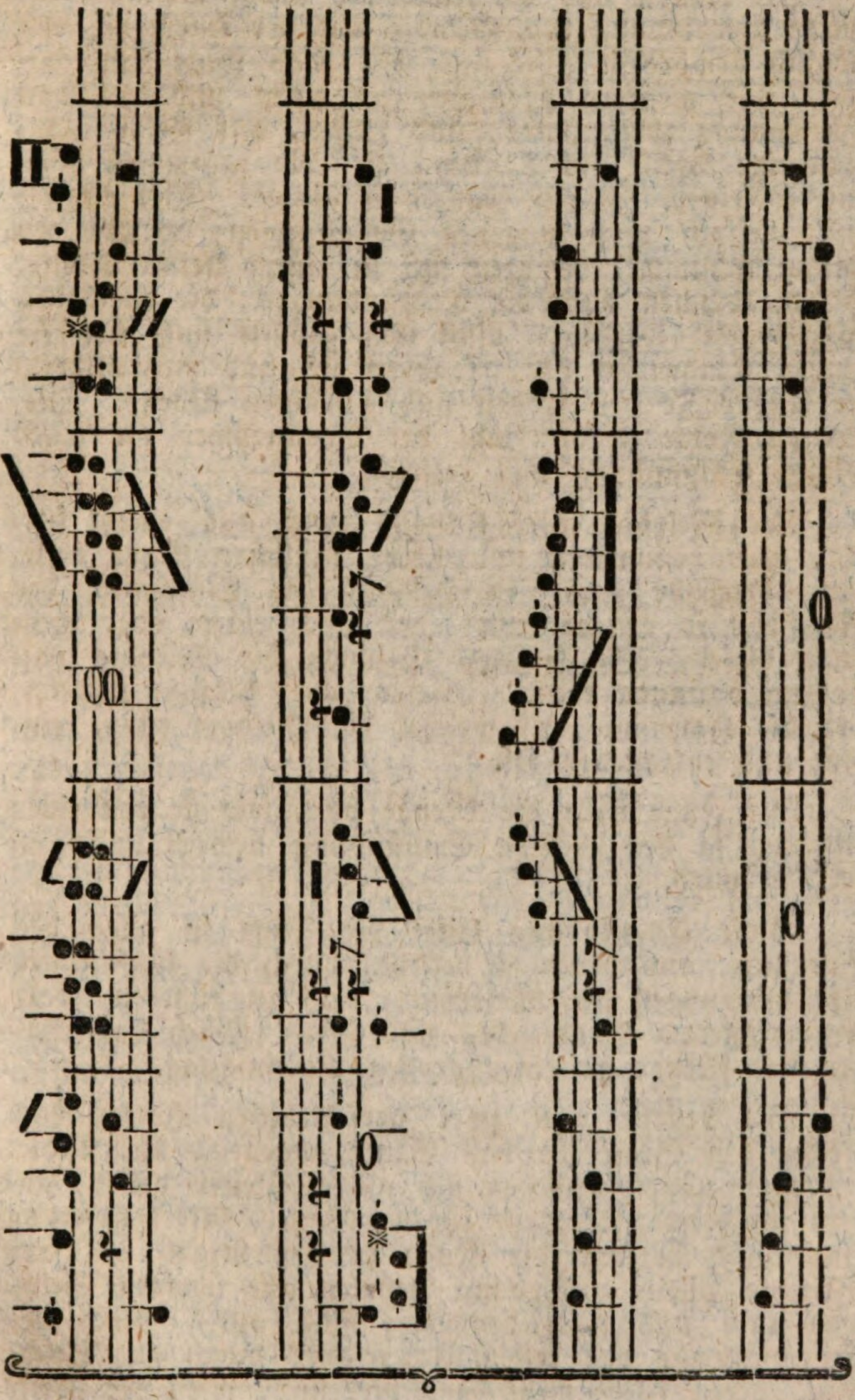
Vermittelst dieser Art, die Melodie mit der Harmonie zu verbinden, erhält das Wesen der Musik, welches sich nach allen Seiten hin, in Gesang auszuströmen strebt, einen fast unendlichen Spielraum in dieser Hinsicht, und die Musikstücke gewinnen dadurch an Mannigfaltigkeit und Bedeutung.

Dieser Verbindung zu Folge ist es möglich, so viel besondere Stimmen in einem Tonstücke zu vereinen, als der beabsichtigte Ausdruck fordert; auch in allen diesen Stimmen eines Tonstückes Melodie, und zwar bestimmte und verschiedenartige, hineinzubringen, dadurch aber den Ausdruck, deren die Musik fähig ist, bis zu den höchsten Graden zu steigern. Dennoch kann und wird der naturgemäße Grundsatz, daß jede Melodie auf einer Harmonie beruhen muß, dadurch keineswegs gefährdet. Beispiele zu dem hier Gesagten, über die ungleichzeitige Verbindung der Melodie mit der Harmonie, enthalten sehr viele Musikstücke.

Das folgende schwache Beispiel in dieser Art steht nur deswegen hier, um gleich eins als Belag zu haben. Dasselbe besteht aus fünf Stimmen, und die tiefste, als die sechste Stimme, zeigt nur allein die Akkorde, und diese die Harmonien an, auf welcher der ganze Satz ruht.

Der Satz an sich kann ohne die sechste Stimme ausgeführt werden.





Der Kanon und die Fuge sind durch die ungleichzeitige Verbindung der Melodie mit der Harmonie erst möglich geworden. Sie sind beide das treue Bild davon, wie mehrere Menschen an einer und derselben Empfindung theilnehmen, und zeigen, auf welche mannigfaltige Weise die Tonkunst sie alle zusammen hält, und zu einem schönen Ganzen vereinigt. Die einfach und vielfach verschlungenen Gestaltungen, welche der Kanon annimmt, bewegen sich in einem kleinen Kreise. Daher kommen auch die Empfindungen, die durch ihn ausgedrückt werden, nicht von großen und tieferregenden Eindrücken her, sondern sie sind mehrentheils die Ausbrüche des frohen und geselligen Lebens. Diesem zu Folge ist die Zahl der Theilnehmer an einer solchen Empfindung nur geringe.

Die Melodie eines Kanons muß aus einem kurzen, aber bestimmten und leicht faßlichen Satze bestehen. Derselbe muß, in Hinsicht der Einschnitte der Melodie, so gestellt seyn, daß nach einem oder mehreren dieser, eine folgende Stimme die Melodie von Anfang beginnen kann. Dieses aber bedingt zugleich, daß die Harmonie auf welcher die Melodie ruht, einfach und entschieden sei.

Die Fuge stellt die Menge dar, wie sie von einer großen, ja der größten Empfindung bewegt und hingerissen wird.

Diese Empfindung leitet die Fuge in allen den Stimmen, aus denen sie besteht, durch die künstlichsten Verschlingungen der Melodien, bald zu höheren, bald zu geringerem Ausdrucke, und führt endlich das Wogen der Menge zu einer großen Vereinigung.

Sie besteht aus zwei verschiedenen Hauptsätzen, welche den Stoff für das Ganze abgeben. Neben diesen Hauptsätzen bewegen sich als Begleiter dieser, andere minderwichtige und kürzere Sätze. Mit dem ersten Hauptsatze beginnt die Fuge in der Regel in einer Stimme allein und dann nehmen alle übrigen Stimmen nach und nach denselben Satz auf. Nach der Durchführung des ersten Hauptsatzes durch alle Stimmen, deren selten mehr denn vier sind, wird der zweite

Hauptsatz ebenfalls durch alle Stimmen geführt. Auch wird in manchen Fugen, mit dem ersten Hauptsatze, sogleich der zweite verbunden. Dann aber werden die Haupt- und Nebensätze durch alle die Tonarten geführt, die der vorhabende Ausdruck, nach dem Ermessen des Tondichters nöthig macht. Die Figuren der Hauptsätze werden zuerst in ihrerursprünglichen Gestalt, dann in der umgekehrten, angewandt.

Nur der große Chor bietet der Fuge das Feld dar, auf dem sie sich in aller ihrer Pracht und Herrlichkeit bewegen kann, und wo sie Händel, Haydn, Graun, Mozart, und einige wenige andere, auch wirklich mit hohem Geiste und noch nicht übertroffener Geschicklichkeit, bewegt haben. Händel aber ist hierin bis jetzt, unter allen der größte und herrlichste, der gewaltigste geblieben. So wie die mit Geist erfundene und mit Geschicklichkeit ausgeführte Fuge das Höchste und Herrlichste ist, was die Tonkunst zu geben vermag, so ist solche, wenn sie ohne Geist erfunden und trocken ausgerechnet und ausgeklügelt wird, das Schlechteste und Widerlichste, was diese Kunst bieten kann.

Nicht alle Empfindungen, welche die Musik mit Vortheil ausdrücken kann, bewegen sich in dem ruhigen und gelassenen Gange des Chorals, oder in der beschränkten Fröhlichkeit des Kanons; oder endlich aber in der großen Lebendigkeit der Fuge. Die meisten dieser Empfindungen verlangen, sowohl in der Bildung der Melodie, als in der ihr zur Grundlage dienenden Harmonie und deren beiderseitiger Verbindung, eine andere Behandlung, als der Choral, der Kanon und die Fuge. Was nun die Melodie und Harmonie, jede für sich betrifft, so sind sie ganz allein ein Werk der Erfindung; ihre Verbindung aber, wenn gleich auch ein Werk der Erfindung, wird nach vielfach bestehenden Regeln bewerkstelligt. Es wäre hier überflüssig und auch fast unausführbar, alle die möglichen Verbindungen der Melodie und Harmonie, welche diese oder jene Empfindung zu ihrem Ausdrucke verlangen dürfte, anzuführen.

Diese Ausführung, in so ferne sie möglich seyn möchte, ist ein Geschäft der eigentlichen Lehre der Tonsetzkunst. Hier können nur die verschiedenen Verbindungen der

Melodie und Harmonie, wie sie sich durch eine bestimmte Form kund geben, bezeichnet werden. Nach den hier entwickelten Verbindungen der Melodie mit der Harmonie bestehen also zwei verschiedene Verbindungen der Melodie mit der Harmonie, als: die gleichzeitige, und die ungleichzeitige Verbindung.

Nachträglich muß hier zu diesem Artikel noch bemerkt werden, daß, wenn hier gesagt wurde, der Kanon und die Fuge bestünden nur durch die ungleichzeitige Verbindung der Melodie mit der Harmonie, und hiergegen nicht mit Unrecht eingewendet werden möchte, beide könnten auch in der gleichzeitigen Verbindung der Melodie mit der Harmonie bestehen, darauf bemerkt werden muß, daß, wenn das letztere auch möglich sei, doch schwerlich es jemals mit Vortheil angewendet werden könne, indem dadurch in einem solchen Musikstücke eine Einförmigkeit entstehen möchte, die fast über die Gränze des Schönen hinaus gehen dürfte. Auch würden die verschiedenen Melodien dabei nicht klar hervortreten können. Daher ist auch dasjenige, was gemeinhin unter der sogenannten gebundenen Schreibart in der Musik verstanden wird, eigentlich weiter nichts, als die ungleichzeitige Verbindung der Melodie mit der Harmonie. Denn die Melodien die miteinangehen, können nur nach den Grundsätzen der Harmonie unter einander bestehen, und obgleich jede solcher Melodien für sich selbst besteht, so bilden sie doch so zusammen gestellt, auch sogleich durch sich die Harmonie.

Eintheilung und Führung der Stimmen.

Bei der Verbindung der Melodie mit der Harmonie, überhaupt bei der Gestaltung der Musikstücke, ist die mehrfache Anwendung der Stimmen, welche das Musikstück enthalten kann, oder seinem Gebrauche nach enthalten soll, so wie auch deren Führung als wodurch nur allein der beabsichtigte Ausdruck möglichst

erreicht werden kann, ein Hauptgegenstand des Tondichters.

Seitdem die Instrumentalmusik in einem so hohen Grade ausgebildet ist, hat das, was unsere Vorfahren unter der Anwendung und Führung der Stimmen eines Musikstückes verstanden, eine veränderte Richtung bekommen. Sie hatten bei einem Musikstücke in der Regel, und den beschränkten Mitteln nach, nur wenige, aber durchaus wesentliche Stimmen. Die Orgel, oder das Clavier, fehlte selten bei einer Musik von einigem Belang, und auf einem dieser Instrumente spielte ein so genannter Generalbaßspieler die Harmonie, auf der die Stimmen ruheten, und welche Harmonien durch Zahlen und andere Zeichen über den Baßnoten, angegeben waren. Bei der Führung der wesentlichen Stimmen plagten sich viele der damaligen Tondichter auf eine höchst eigensinnige Weise. Sie huldigten dadurch mehr der Künstlichkeit, als der Kunst.

Viele der neueren Tondichter, und besonders mehrere der neuesten, verachten den, dennoch gar sehr zu lobenden Weg unserer Vorfahren, und im Besitz vielseitig fügsamer Mittel ist bei ihnen von der eigentlichen Führung wesentlicher Stimmen fast gar nichts mehr zu hören. Waren mehrere frühere Tondichter klar, aber trocken, so sind viele der neuesten verwirrt und schwülstig.

Alles kommt darauf an, wie die Mittel zum schönen Zwecke vereinigt werden. Mit welchem herrlichen Erfolg dieses ausgeführt werden kann, das zeigt unter den neueren Tondichtern, unser herrlicher unübertroffener Mozart.

Wenn der Tondichter zu der Gestaltung eines Musikstückes schreitet, zu dem er bereits die Ideen und die Tonart, in der sich solche bewegen, gefunden, wie auch die Anlage im Ganzen sich vorgezeichnet hat, so bestimmt er die Stimmen, welche als durchaus wesentlich darin vorkommen; dann die übrigen weniger wesentlichen Stimmen, und die Instrumente, von welchen solche ausgeführt werden sollen. Alle diese Stim-

men sind für den vorhabenden Ausdruck oder sonstigen Effekt, der in dem Musikstücke herrschen soll, wesentlich.

Diese Wesentlichkeit tritt, besonders in vielstimmigen Musikstücken, bei einigen Stimmen mehr, bei anderen weniger hervor. Diesemnach dürfte die Eintheilung in besonders wesentliche und in allgemein wesentliche Stimmen, als in solche, welche am meisten, und in solche, welche am wenigsten hervortreten, passend gefunden werden. Die Wesentlichkeit aller Stimmen eines Musikstückes überhaupt wird dadurch begründet, wenn bedacht wird, daß das Wesen der Musik durchweg Gesang ist, und daß dieser nur durch die Form, und diese in der Zeit bestehen kann. Ferner daß der Gesang ohne den Rhythmus nicht bestehen kann, und daß dieser alles zu Formen treibt, daher aber auch das ganze Musikstück, mithin auch alle Stimmen, ja selbst diese in den kleinsten Theilen regiert. Wenn nun sonach ein Musikstück aus mehreren Melodien, die bald allein, bald mit einander, dann aber noch in besonderen Verzweigungen aus- und ineinanderlaufen, durchaus nur bestehen kann, so ist es natürlich, daß diese Melodien, welche den Stoff des Ganzen ausmachen, von allen oder doch mehreren Stimmen, ganz oder theilweise, in der ursprünglichen oder der umgekehrten Form, nach und nach vorgetragen werden. Dieses melodische Gewebe des Tonstückes, ruht auf einer Harmonie.

Diese Harmonie geht stets mit der Melodie in rhythmische, und so viel, als es möglich ist, in melodische Formen gefaßt, einher, oder wird da, wo eine einzige Stimme allein geht, gefühlt, wenn auch nicht gehört.

Zur Ausführung der Harmonie werden besonders die Stimmen, welche von solchen Instrumenten vertreten werden, die wenig Gefügigkeit für die Ausführung der Melodie besitzen, und auch diejenigen, welche die Hauptmelodien recht gut geben können, aber nicht fortwährend im Laufe des Stückes dazu gebraucht werden, verwandt.

Durch diese Anwendung der Stimmen wird das Tragen, Heben, Unterstützen, und Einfassen der Melodien bewirkt.

Hiemit dürfte die Wesentlichkeit der Stimmen eines Musikstückes überhaupt, und zwar die besondere und allgemeine derselben, bezeichnet seyn.

Wie viel verschiedene Melodien der Tondichter, zugleich oder nach einander, will gehen lassen, hängt von dem ab, was er auszudrücken beabsichtigt. Mehr denn vier verschiedene Melodien zu gleicher Zeit gehen zu lassen, ist nicht wohl möglich, indem mehrere sich untereinander vermischen, und von dem Zuhörer nicht allein nicht deutlich und bestimmt können vernommen werden, sondern auch verursachen, daß ihm das Ganze als eine Verwirrung erscheint. Daher können auch die mehrstimmigen Musikstücke, welche lauter besonders wesentliche Stimmen enthalten, und zwar mehr denn vier, etwa sechs bis acht, nur aus drei bis vier besonderen Melodien bestehen, die, wie in der Fuge, erst nach und nach einzeln anheben, sich dann aber untereinander verschlingen.

Wollte der Tondichter wirklich dahin trachten, jeder der sechs bis acht Stimmen eigene Melodien zu geben, die sich, als besonders wesentlich, stets hervorheben sollten, so würde er dem Ausdrucke ganz gewiß schaden, aber durchaus nicht helfen. Treten sechs bis acht Stimmen endlich alle durch einander ein, so geht ihre besondere Wesentlichkeit in die allgemeine über, wie das auch der Total-Effekt, der sich besonders bei den Haupteinschnitten und bei dem Schlusse des Ganzen bestimmt und befriedigend äußern muß, durchaus bedingt. So ist in dem Kanon, der Fuge und den mehrstimmigen Musikstücken, die nur besonders wesentliche Stimmen enthalten, das Vorführen der Hauptsätze, zuerst und einzeln, durchaus nothwendig, erstens, weil es der Empfindung gemäß ist, die von mehreren aufgenommen wird, oder in der sie befangen sind; zweitens aber, weil der Zuhörer dadurch der Hauptidee mächtig wird.

In der früheren, auch wohl jetzigen Lehre der Tonsetzkunst, wird der vierstimmige Satz, aus vier besonders wesentlichen Stimmen bestehend, dem angehenden Tondichter als das Höchste vorgehalten, wonach er zu streben, und welches er in seinen Schöpfungen möglichst in Anwendung zu bringen hat.

Das geschieht denn auch von manchen unwissenden Tondichtern zu ihrer und des Zuhörers Qual in nicht geringem Maaße.

Nicht selten findet man die allertrivialsten Perioden in vier besonders wesentliche Stimmen verarbeitet und zwar nur deshalb, damit der Satz vierstimmig sei, obgleich dazu nicht der geringste Anlaß, weder in der Melodie, noch in der Harmonie, enthalten ist, auch der Ausdruck selbst gar nicht dadurch erhöht, sondern oft genug erniedrigt wird.

Ob in dem Musikstücke, bestehe es aus wenigen oder vielen Stimmen, eine oder mehrere derselben als besonders wesentlich erscheinen sollen, hängt von dem ab, was darin ausgedrückt werden soll, und wie dieses der Tondichter nach seinem Ermessen geben kann und will.

Daher kann es nicht als Regel feststehen, daß in einem Duett, Terzett, Quartett u. s. w. eben so viele besonders wesentliche Stimmen enthalten seyn sollen. Selbst in der Vokalmusik, und nicht weniger in der Instrumentalmusik, kann bei dergleichen Musikstücken der Tondichter bei der ersteren aus Gründen, die ihm der Dichter aufstellt, und bei der zweiten aus solchen, die er sich selbst giebt, eine Stimme als besonders wesentlich, die andere oder die anderen als blos allgemein wesentlich behandeln, wenn gleich an sich selbst das Duett; das Terzett; das Quartett; u. s. w. aus vier Stimmen bestehen muß.

Der Sprachgebrauch will es, daß zum Unterscheiden eines vierstimmigen Gesanges und eines Quartetts für den Gesang, der erstere bloß aus vier Stimmen bestehend, das zweite aber nicht nur aus vier Stimmen bestehend, sondern dazu noch mit einer Begleitung von einem oder mehreren Instrumenten, gedacht wird.

Ein vierstimmiger Gesang kann ganz gut mit einer Begleitung von Instrumenten bestehen, auch leicht, in seinem Laufe, in ein Quartett nach zeitgemäßen Begriffen übergehen; und dagegen kann ein Quartett ohne Begleitung ganz gut bestehen, und in seinem Laufe in einen vierstimmigen Gesang nach zeitgemäßen Begriffen übergehen. Ferner wird dem Sprachgebrauche nach, was die Vokalmusik betrift, in der Oper und anderen großen Gesangstücken, bei den Finalen oder sonstigen Ensemblestücken, in denen vier, fünf, bis sechs, und mehrere Charaktere in besonders wesentlichen Stimmen sich ganz vorzüglich bewegen, kein Quartett, Quintett, u. d. g. anerkannt, sondern es gilt die vorherige übliche, allgemeine Benennung.

Anders verhält es sich, dem Sprachgebrauche nach, bei der Instrumental-Musik. Hier heißt ein Musikstück, je nach dem es aus zwei, drei, vier, und mehreren Stimmen besteht, als solches Duett, Trio, Quartett u. s. w. wenn gleich nur eine oder einige Stimmen besonders wesentlich darin sich bewegen.

Dagegen heißt ferner in der Instrumentalmusik, ein solches Musikstück, in dem sich zwei, drei, und mehrere Stimmen als besonders wesentlich auszeichnen, und welches mehrere allgemein wesentliche Stimmen mit sich führt, eine Concertante.

Wie nun auch der Sprachgebrauch angewendet werden mag, so muß hier dennoch abermals wiederholt werden, daß es durchaus keine feststehende Regel geben kann, daß ein Duett, Terzett, oder Quartett u. s. w. aus so viel besonders wesentlichen Stimmen bestehen müsse, als es seiner Benennung nach in sich schließt, gleichviel ob dabei mehrere allgemein wesentliche Stimmen sich noch bewegen oder nicht. Eben so wenig dürfen sich in einem vielstimmigen Musikstücke stets vier besonders wesentliche Stimmen bewegen. Sonach ist der sogenannte vierstimmige Satz durchaus keine Hauptbedingung, sondern die Mittel haben sich lediglich dem Zwecke zu fügen. Diesen aber im höchsten Grade zu erreichen, ist stets die Aufgabe, die sich der Tondichter als unwandelbar zu stellen hat, und

darnach wählt und beurtheilt er die Mittel, und verwendet sie diesem gemäß.

Wenn nun gleich in vier besonders wesentlichen Stimmen, und durch die gleichzeitige, wie auch gleich- und ungleichzeitige Verbindung der Melodie mit der Harmonie, das Höchste vollbracht wird, was die Musik zu leisten im Stande ist, wie das die Werke Händels, Haydns, Mozarts, Grauns u. a. unwidersprechlich beweisen, so ist doch wohl zu bedenken, daß dieses Höchste nicht darum solches ist, weil es durch vier Stimmen besteht, sondern darum, weil es dem Genie gefallen hat, es in solchen zu geben.

Endlich muß hier noch, was die außerwesentlichen Stimmen betrift, bemerkt werden, daß es überhaupt kein solches Musikstück geben kann, zu dem nicht eine oder mehrere dergleichen Stimmen könnten gesetzt werden, wie das auch die neuere Zeit beweist, da in ihr mehrere Tonkunstwerke vielstimmiger gemacht worden sind, als sie es ursprünglich waren.

Ob dabei für das Tonkunstwerk selbst, Gewinn oder Verlust entstanden ist, ist eine Frage, die hier nicht zur Beantwortung kann gebracht werden.

Die Belehrung und die Beispiele, wie in den Musikstücken die sangbare Führung der Stimmen, und insbesondere die Bedeutung der Hauptmelodie und der Baßstimme, bewerkstelligt werden kann, bleibt ein Gegenstand der Lehre der Tonsetzkunst an und für sich.

Form der Musikwerke und Musikstücke.

Die wenige Beachtung und geringe Würdigung dieser Formen, von denen, zum größten Theil, der Haupteindruck des ganzen Werkes abhängt, fällt, mit mäßiger Ausnahme, den mehrsten Tondichtern zur Last. Den meisten scheint die Form des Werkes überhaupt fast Nebensache zu seyn.

Einige Aufmerksamkeit verwenden sie auf den Inhalt, doch die meiste auf die praktische Ausführung des Tonstückes selbst.

Denn jeder Tonkünstler will sich heut zu Tage seiner Geschicklichkeit wegen bewundern lassen, gleichviel, ob das Ganze dadurch gewinnt oder verliert.

Die Tondichter wollen ihre Werke bewundert und gesucht wissen, und machen es daher den Ausführenden angenehm und mundgerecht. Am weitesten treiben es die After-Virtuosen hierin, indem sie alle glauben, ihre Werke die sie spielen, selbst dichten zu müssen. In diesen zusammengekneteten Werken stellen sie ihre Kunststückchen in Reihe und Glied, und beabsichtigen durch diese, das leider verwöhnte Publicum zum Geld- und Beifalls-Opfer zu zwingen.

Daß dem Allem also ist, daran hat zunächst die Unwissenheit vieler heutigen Tondichter Schuld.

Diese Unwissenheit gestaltet sich nach der ziemlich allgemeinen und nicht richtigen Beurtheilung des Wesens der Musik, wie sie jetziger Zeit im Gange ist.

Jeder gebildete und mit Kunstgefühl begabte Mensch kann sich sehr leicht so viel Kunstverständigkeit aneignen, daß er mit Grund die Kunstwerke und Kunstleistungen, wenn auch nur in engerem Kreise, zu beurtheilen im Stande ist.

Solches gelingt ihm bei den übrigen Künsten, außer der Musik, in nicht geringem Grade. Allein bei der Musik reicht diese Art der Kunstverständigkeit bei weitem nicht aus, denn diese fordert außer der allgemeinen Kunstverständigkeit noch eine besondere angeborne Eigenschaft, nämlich den Ton- und Zeit-Sinn. Dieser Ton- und Zeit-Sinn darf bei dem Liebhaber und Beurtheiler der Tonkunstwerke nicht bis zu dem Grade ausgebildet seyn, wie bei dem Tonkünstler; jedoch darf ihm das völlige und klare Bewußtseyn dieser Eigenschaften, und eine, wenn auch nicht große, Handhabung derselben, durchaus nicht fehlen. Diese unerläßliche Bedingung bei einem Beurtheiler der Musik wird bei vielen derselben gar nicht gefunden, und selbst

Künstler, besonders die Sprachdichter, besitzen, seltsam genug, solche von Natur entweder gar nicht, oder sie haben sie doch nicht genug in sich ausgebildet.

Der so gestellte Sprachdichter ist dadurch nicht wenig in seiner Kunst behindert, indem sich diese über alle Künste ausbreiten kann und muß, ja sogar nur allein ihre Erklärerin ist.

Dann aber kann die Sprachdichtkunst der Tonkunst gar nicht entbehren, und ist der Dichter ihrer nicht mächtig, so ist er auch des Wesens seiner eigenen Kunst nicht völlig mächtig. Wenn nun das Gesagte dem Beurtheilen und Anwenden der Musik, von Seiten der Liebhaber und Dichter, nachtheilig ist, so ist es das plan- und zwecklose Dichten und Ausführen der Tonkunstwerke, von Seiten vieler Tonkünstler, nicht weniger.

Die Musik, eine stete Begleiterin des Lebens, die als solche keinem Volke der Erde fremd ist, befängt, wo, und in welcher Aeußerung sie erscheint, sogleich alle Gefühle.

Dieses, und daß die Musik mit der überall verstandenen Dichtkunst so gerne einherzieht, hat die Tonkünstler, unter welchen, wie natürlich, auch Sänger mit begriffen werden, überall zu willkommenen und gern gesehenen Gästen gemacht.

Da nun dieses die Tonkünstler zu noch größerer Erforschung des Wesens ihrer Kunst hätte anfeuern sollen, um vielleicht noch größere Wunder zu wirken, so hat es sie, besonders in der neueren und neuesten Zeit, höchst auffallender Weise, dahin gebracht, daß sie ihre Kunst mit dem gemeinen Hausverstande beurtheilen und modeln, der so gerne alles zum allgemeinen Nutzen ausmünzt, worin er in seiner Art auch ganz recht hat, und allda unentbehrlich ist.

Und so mußte es sich denn fügen, daß das Wesen der Musik nicht selten falsch begriffen, und derjenige Ausdruck, der aus jenem Wesen hervorgeht und eine mächtige Wirkung in seiner Art macht, ebenfalls nicht selten verkannt, und verkehrt angewandt wird.

Sie,

Sie, diese Tonkünstler meinen, ihr Kunsttreiben sei so das rechte, weil ihre Beurtheiler und Bewunderer, welche mit ihnen auf gleicher Stufe stehen, und von gleichen Ansichten ausgehen, es dafür erkennen und halten. Des Künstlers Beruf ist es, die Nichtkünstler in das Wesen der Kunst hinein zu ziehen, und es ihnen aufzuschließen. Ihm liegt es ob, dieses Wesen zu erforschen, wo möglich zu ergründen, und die Grundsätze desselben zu verbreiten, damit das Beurtheilen und Genießen der Kunstwerke allgemein und vollkommen wird.

Dieses so bezeichnete Beginnen der Tonkünstler, und das vorher bezeichnete der übrigen Künstler und Kunstliebhaber, in Rücksicht auf die Beurtheilung und Handhabung der Musik, ist der Grund, warum heut zu Tage sich die Dichtkunst mit der Musik oft auf eine zwek- und ausdruckslose Art verbindet, und warum ferner Tonstücke und ihre Ausführung nicht selten so dargestellt werden, daß sie dem Wesen der Musik, und derjenigen Mittel zum Ausdrucke, welche solches zuläßt, nicht nur nicht entsprechen, sondern ihm sogar ganz entgegen sind.

Der Genuß aller Kunst beruht auf der eigenen Phantasie, und zwar deshalb weil alle Kunst ideal ist. Des Künstlers Wirken ist, den Menschen in seinen Phantasie-Kreis hineinzuziehen, oder aber, den Abglanz seiner Gebilde in der Seele des Genießers aufzuregen.

Solches gelingt dem Künstler aber nur bei Kunstgesinnten. Der Kunstsinn wird, wie jedes Denken und Handeln, von dem gemeinen Verstande geleitet, doch ist und bleibt dieser auch nur Leiter und Ordner, denn wer nicht das Wesen der Kunst fühlt, mithin nicht Kunstsinn hat, kann mit dem gemeinen Verstande weder die Kunst genießen, noch das Begreifliche an ihr durch ihn klar wahrnehmen. Das Begreifliche an dem Kunstwerke für den Kunstgesinnten ist die Form des Werkes überhaupt nebst den kleineren Formen, welche sein Inhalt in sich schließt.

Ist die Form des Kunstwerks, von dem Künstler nicht passend getroffen, so macht das Ganze durchaus

nicht den beabsichtigten Eindruck, und zwar nicht allein deshalb, weil die Form des Ganzen nicht getroffen ist, sondern weil dadurch alle Theile des Kunstwerks eine Unverhältnißmäßigkeit zu einander bekommen. Die Haupt-Ideen des ganzen Kunstwerks und die kleineren untergeordneten, welche sein Inhalt in sich schließt, können dennoch als kunstgemäß gekannt und geschätzt werden, wenn gleich das Ganze keine Uebereinstimmung hat. Anderen Falls kann wieder die Form des Ganzen passend getroffen, nur der Inhalt nicht gut ausgeführt seyn.

Eins ohne das Andere giebt kein Kunstwerk.

Das Wesen der Form und sein Herrschen bei dem Kunstwerke als wesentlich, tritt bei den Kunstgebilden, welche im Raume sich darstellen, ganz bestimmt hervor. In der Dicht- und Tonkunst herrscht die Form nicht minder, doch tritt sie nicht anschaulich hervor, wie bei jenen anderen Künsten.

Bei der Betrachtung der Formen der Musikwerke müssen die Formen derjenigen Werke zuerst erörtert werden, in denen diese Kunst als selbstständig waltet. Das Studium der Formen der Instrumental-Musikstücke muß der Tondichter erst genau und gründlich an sich bewährt haben, wenn die Formen der Gesang- und der Gesang- und Instrumental-Musikstücke ihm leicht sich geben sollen. Unter den Formen der Instrumentalmusikstücke, ist die größte und allgemeinste diejenige, welche in der Sonate als dem kleinsten, bis zur Sinfonie, als dem größten Musikwerke dieser Art, herrscht.

Ein dergleiches Werk besteht in der Regel aus drei bis vier verschiedenen Musikstücken. Die Musik, die reinste und heiligste aller Künste, der aller frivole oder spielende Ausdruck gänzlich fremde ist, tritt jedesmal, wenn sie nicht zu einem bestimmten Gebrauche herbeigezogen wird, sondern selbstständige Werke aus sich selbst, ohne fremde Beimischung ausströmt, ernst, feierlich, würdig oder erhaben, und in all' diesem fest und bestimmt, auf. So besteht denn auch stets der erste Satz eines solchen Musikwerkes mit einer dieser Eigenschaften.

Bei den größeren Musikwerken dieser Gattung, als den Sinfonien, die in der Regel vor einer größeren Menge Zuhörer aufgeführt werden, ist es von großer Wirkung, wenn der erste Satz mit einem feierlichen, langsam daherschreitenden, aber kurzen Vordersatze anhebt.

Ein solcher Vordersatz führt Ruhe und Aufmerksamkeit herbei, und stimmt das Gemüth vermöge seines Inhalts, zu dem Empfängniß des Folgenden überhaupt, zunächst aber für den unmittelbar darauf anhebenden, lebhafteren Satz.

Ist nun durch den ersten Satz überhaupt, der Zuhörer im Ernst begriffen, und in ihm das stark bewegte Leben, mit seinen Irrgängen und Windungen, aufgeregt, so tritt der zweite Satz in Lieblichkeit und Anmuth, oder in sanfter Trauer und Sehnsucht, ihn an, und führt ihn aus des Lebens Mühen, zum Frieden und zur Ruhe.

Hierauf tritt ein fröhlich scherzender Satz ein, der sich rasch, und oft mit fliegender Eile bewegt, und den Zuhörer in nicht geringe Fröhlichkeit und Behaglichkeit versetzt. Endlich folgt der letzte Satz des Ganzen, und dieser verbindet fröhlichen Ernst, oft mit Lieblichkeit und Anmuth durchwebt, und führt das Ganze zu einem beruhigenden und völlig befriedigenden Schluß.

Diese so beschriebene Form der Instrumental-Musikwerke, welche alle diese, in soferne sie als ein in sich abgeschlossenes Ganze bestehen sollen, annehmen, beruht durchaus nicht auf dem Herkommen, oder sonst auf einer technischen Uebereinkunft, sondern darauf, weil eine Empfindung in ihrer weitesten Ausbreitung sich in dem Leben in dem sie sich bewegt, also darstellt.

In dieser Ausbreitung, giebt sich die Empfindung bald ruhig, bald stürmisch und leidenschaftlich; überhaupt aber regt sie alle der Hauptempfindung ähnliche Empfindungen, welche das Leben, worin sie sich bewegt, in sich schließt, auf, und erschöpft sich darin. Dadurch wird sowohl der Dichter als der Hörer des

Musikwerkes, in diesen Empfindungen so lange befangen gehalten, bis sie sich alle zur Befriedigung und Ruhe vereinen.

Was die übrigen bloßen Instrumental-Musikstücke betrifft, die besonders in der heutigen Zeit unter mancherlei Formen und Benennungen, herum laufen, da man den entschiedenen und würdigen Stücken nicht mehr Stand halten will, als Potpourri, Quodlibet, alla Polacca mit einem breiten Largo zum Eingange, u. s. w. so sind diese weder der Form noch des Inhalts wegen, der Beachtung werth.

Sie sind an und für sich keine eigentlichen Kunstwerke, sondern höchstens Glieder derselben, welches in nicht wenigen Fällen ihre größte Empfehlung ist.

Ist gleich nicht zu läugnen, daß manche einiges Interesse haben, so sind mit seltener Ausnahme, sie es alle, welche ihr gemeines, oft betrübtes Daseyn, schnell, ungeliebt, auch wohl mitunter wenig gekannt, durchbringen.

Unter den kleineren Musikstücken verdienen diejenigen, die unter der Benennung, Variationen, bestehen, einer besonderen Erwähnung. Diese Gattung von Musikstücken, als kleine betrachtet, können dadurch ein nicht gemeines Interesse und eine gerechte Kunstwürdigung erhalten, daß der Tondichter das Thema dazu glücklich wählt, oder selbst erfindet. In den mehrfachen Melodien aber, welche die Variationen enthalten, müssen Reiz und Lieblichkeit hineinlegt, und endlich die Veränderungen der Harmonien, wie auch die Umkehrung und Verflechtung der Figuren, mit Geist und Geschick ausgeführt werden.

Ist das in einem solchen Musikstücke geschehen, so hat es nicht allein an sich Bedeutung, sondern das Talent des Tondichters kann sich darin auf eine vielfache Weise entfalten.

Endlich muß unter den Instrumental-Musikstücken dasjenige erwähnt werden, welches unter der Benennung: freie Phantasie, besteht.

Ein solches Musikstück geben heutiger Zeit nur sogenannte große Klavierspieler zum Schlusse eines Conzerts.

Giebt es eine freie Phantasie, so muß es auch eine unfreie geben, oder die Benennung selbst wird verdreht und schielend.

Die unfreie Phantasie haben uns bis jetzt, die großen Künstler aus dem Grunde nicht vorgeführt, weil es keine solche giebt.

Daraus folgt denn aber, daß es auch keine freie Phantasie, sondern überhaupt etwas giebt, was wir Phantasie nennen. Die Phantasie wie überhaupt alles Denken des Menschen, hängt von seinem freien Willen ab, und hierin ist und bleibt er frei, wäre er auch sein ganzes Leben hindurch angekettet. Jedes Werk der Kunst ist ein Werk der freien Phantasie, möge die Aufgabe zu dem Werke sich der Künstler selbst gestellt haben, oder sie ihm von anderen gestellt worden seyn, oder auch endlich derselbe seiner Verhältnisse wegen gezwungen seyn, eine solche Aufgabe zu lösen, immer ist das Werk ein Ergebniß der freien Phantasie.

In welcher Kunst der Künstler auch sein Werk gestalten mag, immer muß er sich den Zulässigkeiten fügen, welche die Kunst in der er schafft, bedingt. Thut er das nicht, so wird sein Werk ein verwirrtes, unbegreifliches und ungenießbares Ding, welches durchaus kein Kunstwerk seyn kann.

Was nun die Phantasie in der Musik betrifft, so muß sich solche, fügt sie sich zum Kunstwerk, ihre Ideen durch die Form, und diese, auf eine bestimmte Zeit beschränkt, erklären.

Ferner muß jedes im Größeren ausgeführte Musikstück einen Hauptsatz enthalten.

Aus diesem folgern sich andere Nebensätze und sonstige Abschweifungen.

Doch immer muß der Hauptsatz wieder, wenn auch in einer anderen Tonart, zu Gehör gebracht werden, denn er hält dasjenige fest, wovon gehandelt wird.

Wenn nun Manche, ja viele heutiger Musikverständigen glauben, eine freie Phantasie, die sich als Musikstück giebt, sei ein aus verschiedenen Bestandtheilen zusammengeknetetes, und ohne Ordnung und Takt bestehendes Ding, und müsse so seyn, wie es der Artikel „Phantasie" in Kochs musikalischem Lexikon, bezeichnet, so beweisen sie, daß sie mit dem Wesen der Kunst nicht allein nicht im Reinen sind, sondern die ersten Grundlinien davon nicht begriffen haben.

Das Werk der Kunst kann nur durch die Bedingnisse der Kunst bestehen.

Diese fügen sich nicht dem Werke, sondern solches muß sich ihnen fügen.

Der ächte Künstler findet sein einziges Element in diesen Bedingnissen, denn durch sie werden ihm seine Ideen als schöne und kunstgerechte anschaulich. Je mehr er die Bedingnisse zu verwenden und geschickt zu handhaben weiß, desto leichter und angenehmer wird ihm das Schaffen des Werkes.

Nur in dieser Beschränkung, die durchaus keine weitere Gränzen will, wie etwa Schüler und verkehrte Kunstenthusiasten wünschen möchten, gefällt und bewährt sich der Meister.

Daß der Künstler dem einen oder dem anderen Werke ein besonderes und eigenthümliches Interesse durch die Zusammenstellung und Durchwebung der Ideen giebt, zumal er es zu einer eigenen Wirkung bestimmt hat, kann seyn, allein dadurch wird es weder eine freie, noch unfreie Phantasie, sondern besteht immer nach den Bedingnissen der Kunst. Die sogenannte freie Phantasie der Klaviervirtuosen ist ein Knalleffekt, der die Leute verblüfft.

Die Formen der Gesang- oder Gesang- und Instrumental-Musikwerke, können nicht in den größtentheils feststehenden Formen der bloßen Instrumental-Musikwerke bestehen, auch kann in ihnen nicht dieselbe Folge der Musikstücke statt finden, wie in diesen. Es bestimmen sich die Formen der Gesang- oder Gesang- und Instrumental-Musikwerke nach der mehr oder min-

dern Wichtigkeit des Gegenstandes, und der daraus folgenden Länge oder Kürze desselben.

Die Formen der einzelnen Musikstücke darin, geben sich nach dem, was der geschichtliche Gegenstand als Empfindung für die Musik zum Ausdrucke aufstellt. Hiernach bestimmt sich auch die Folge der Musikstücke.

Die Formen der kleineren Musikwerke für den Gesang müssen in der Regel kürzer und enger zusammengehalten werden, als die der größeren Musikwerke, indem sie nur eine Empfindung an und für sich auszudrücken haben, die verschiedenen Gefühle dieser Empfindung aber, welche das ganze Leben der Dichtung, als den Gegenstand des Ganzen in sich schließt, werden durch die mehrfachen, und mannigfaltigen Musikstücke im Musikwerke ausgedrückt. Der wichtige Unterschied zwischen den Instrumental-Musikwerken, und den Gesang-, oder Gesang- und Instrumental-Musikwerken, tritt nach der gemachten Zeichnung deutlich hervor, und macht auch das besondere Wesen von jedem derselben anschaulich.

Ein größeres Instrumental-Musikwerk giebt zu Folge der Hauptempfindung, welche der Gegenstand des Ganzen ist, ein von Empfindungen volles und bewegtes Leben in seiner möglichsten Ausbreitung.

Dagegen muß ein größeres Gesang- oder Gesang- und Instrumental-Musikwerk, sich stets ganz nahe an der Hauptempfindung, welche der Gegenstand des Ganzen ist, halten, und die weitere Ausbreitung dieser ist nur in so weit möglich, als das Geschichtliche des Gegenstandes, solches zuläßt.

Freilich ist das Leben, welches die Musik im Verein mit der Dichtkunst giebt, ein bestimmtes, und das, welches sie ohne diese giebt, ein unbestimmtes.

Doch ist das unbestimmte Leben dasjenige, welches nur allein in seinem ganzen Umfange durch die Töne aufgeregt werden kann, und nur in diesem Leben erwachen alle Gefühle.

Die Phantasie, die Erhalterin und Bewegerin dieses unbestimmten Lebens, waltet darin frei und fessel-

los, und führt und fügt dadurch, die verschiedenartigsten Empfindungen an- und durcheinander.

Wenn nun gleich die Dichtkunst nur die Erklärerin der Musik ist, und seyn muß, indem diese nicht jene erklären kann, so giebt sie doch den Hauptstoff des ganzen Werkes und die Empfindungen für das Einzelne. Dieses Alles muß der Tondichter genau betrachten, erwägen und beurtheilen; sich auch mancher Beschränkung unterziehen, indem der Zuhörer nur soviel Raum der Musik gestatten will, daß ihm der geschichtliche Anlaß des Ganzen, nicht, zu sehr auseinander gedehnt, oder gar dessen Verbindung zerrissen wird.

Dehnt sich die Musik aber über die Gebühr aus, oder folgen mehrere Musikstücke auf einander, die sich nicht gegenseitig heben und tragen, so erzeugt auch die vortrefflichste Langeweile und Unlust bei dem Zuhörer.

Und wie wenig auch der Ausdruck des Ganzen dadurch beeinträchtigt wird, so würdigt der Zuhörer, ist er einmal so befangen, wenig mehr das Ganze, noch das Einzelne.

Findet das Gesagte bei den Gesang- oder Gesang- und Instrumental-Musikwerken im Allgemeinen seine triftige Anwendung, so tritt es bei den Singespielen für die Bühne am bedeutendsten hervor. Hier muß das Leben durch die Handlung, und diese durch die Charaktere, welche sie bewirken rasch, lebendig, und bedeutend vorübergehen. Nicht will der Zuhörer, dem es hauptsächlich um die Handlung zu thun ist, hier bei den einzelnen Empfindungen lange aufgehalten, und in sie versenkt werden, sondern er will die Poesie und die Musik als Ganzes genießen.

Als etwas besonderes der Formen der Gesangwerke muß hier noch derjenigen, welche die Lieder und andere kleine Gedichte, die eine Empfindung nur kurz aber bestimmt angeben, gedacht werden.

Was das eigentliche Lied betrifft, welches in der Regel der Erguß einer Empfindung ist, und keine Beschreibungen und sonstige Bezeichnungen der, in der Empfindung waltenden Gefühle, in sich schließt, so verbindet sich solches

am besten mit der Musik, wenn die Melodie der einen Strophe für alle gebraucht wird, indem es hier durchaus auf den Total-Eindruck ankommt.

Die Lieder geistlichen Inhalts, welche bei dem Gottesdienste gesungen werden, können durch verschiedene harmonische Behandlung der Strophen, wenn sie nämlich ein Organist von Geschick, Einsicht und Gefühl leitet, sehr im Ausdrucke gehoben werden. Bei vielen dieser Lieder ist das durchaus der Dichtung nach nöthig, dennoch geschieht es größtentheils nicht. Mit wie wenig Kenntniß und Liebe dieser so erhebende Choralgesang ist bearbeitet worden, der ein vorzüglicher Gegenstand bei den gemeinsamen Verehrungen Gottes seit der Reformation geworden ist, giebt einen offenbaren Beitrag zum Verfall des höchsten, was die Musik geben kann. Von den vielen Beispielen dieser Art möge hier nur das angeführt seyn, wie mehrere Lieder von verschiedenem Inhalte und Ausdrucke auf eine und dieselbe Melodie, gesungen werden, wodurch der Ausdruck insgemein verfehlt wird.

In der neueren Zeit ist sehr oft der Vorschlag gemacht, vielleicht an manchen Orten gar ausgeführt worden, den Choralgesang in den Kirchen durchaus vierstimmig zu treiben. Solches mit der ganzen Gemeinde ins Werk zu richten, ist unmöglich, aus mehreren Gründen.

Würde es aber auch ins Werk gerichtet, was wäre denn dadurch gewonnen? Nichts! Verlieren wird aber dasjenige, welches den Choral eigentlich hebt und belebt, nämlich der große und erhabene Cantus firmus, den die ganze Gemeinde giebt, und die vortreffliche und pomphafte Orgelbegleitung, die hier nicht ganz statt finden kann, indem sie den vierstimmigen Gesang unterdrücken würde.

Auch würde bei diesem vierstimmigen Gesange, der denn doch in der Harmonie für alle Strophen gleich seyn müßte, eine veränderte Orgelbegleitung bei manchen Strophen nicht anzuwenden seyn, wenn gleich sie es ist, die dem Choral einen vollständigen Ausdruck geben kann.

Mehrere derjenigen kleinen Gedichte, die eine geschehene Begebenheit als gegenwärtig darstellen, können, der wogenden und sich ausbreitenden Empfindung wegen, welche darin herrscht, nicht wohl in der Form des Liedes gegeben werden, indem sonst mehrere Stellen eines solchen Gedichtes, welche einen besonderen Ausdruck fordern, als unbeachtet vorübergehen, und das Ganze dadurch an Ausdruck und Leben sehr verlieren würde. Z. B. Bürgers Lenore. Dergleichen Gedichte sind besonders in neuerer Zeit, wie man sagt, durchkomponirt worden. Sie bestehen also im Gegensatze der Liederform.

Mit den blos erzählenden Gedichten, z. B. der Abt und der Kaiser, von Bürger, kann und hat es nicht glücken wollen, da die Musik jede Empfindung allgegenwärtig giebt, und das Beschreibende, welches eine Erzählung nothwendig mit sich führt, gar nicht geben kann. Diesemnach muß der Tondichter in dergleichen Dichtungen, möglichst angemessen, aber kurz und einfach seyn, wenn er nicht das böse und nie genügende Mittel, die musikalische Malerei, anwenden will.

Einer besonderen Erwähnung bedürfen hier noch die Chöre.

Die Chöre zerfallen, ihrem Wesen nach, in betrachtende und in mitempfindende. Betrachtende Chöre sind es dann, wenn die Personen, welche den Chor bilden, und wie natürlich in das Geschichtliche der Begebenheit, welche dargestellt wird, hineingehören, nicht unmittelbar von dem Eindrucke, welche die gegenwärtige Empfindung hervorbringt, betroffen werden, also solche nicht gleichzeitig mitempfinden, sondern, sich außer diesem Kreise befinden, und nur mittelbar daran theilnehmen. Die mitempfindenden Chöre dagegen sind solche, welche mit in der gegenwärtigen Empfindung befangen, sonach an ihr unmittelbar theilnehmen müssen.

Die Chöre der ersten Art sind, in der Regel, dem Oratorium; die der zweiten Art, der Oper eigen, obgleich Ausnahmen von dieser Regel recht gut stattfinden können.

Die betrachtenden Chöre werden in der Musik am gnügendsten durch die Fuge selbst, oder doch durch eine sonstige fugenartige Behandlung ausgedrückt.

Die mitempfindenden Chöre aber verlangen eine der vorigen entgegengesetzte Behandlung und geben sich daher am besten in der gleichzeitigen Verbindung der Melodie mit der Harmonie, wenn solche nämlich nicht ganz strenge angewandt wird.

Endlich mag zum Schluß dieses Artikels, noch einiges über die Ouvertüre angeführt werden.

Das viele Sonderbare und Unzulässige, was jeziger Zeit bis zur Widerlichkeit, über diese Musikstücke gesagt und geschrieben worden, möge hier unberührt bleiben.

Die Ouvertüre soll den Zuhörer für das Ernste, Erhabene, Würdige, oder für das Schauerliche, Geheimnißvolle, oder für das Frohe und Gemüthliche, oder worin sonst die Hauptempfindung des Ganzen besteht, empfänglich machen. Die leichteste Art, dieses zu bewirken, glauben Manche, ja Viele, sei die, wenn die auffallendsten und entschiedensten Hauptsätze, welche im Laufe des Singspiels vorkommen, auf eine passende und leicht begreifliche Weise zu einem Ganzen verbunden werden.

Diese leichte und gewöhnliche Art, solche Musiksikstücke zu schaffen, haben die großen Tondichter, mit weniger Ausnahme, mit Recht verschmäht.

Denn ein solches Flickwerk, welches in den meisten Fällen nur eine bunte Musterkarte ist, giebt höchst selten einen bestimmten und entschiedenen Eindruck, und somit ist zwar das Gemüth des Hörers aufgeregt, keineswegs aber für eine gewisse Art der Empfindungen, besonders empfänglich gemacht.

Hört Jemand ein solches Musikstück und die darauf folgende Oper mehreremale, so wird zwar durch dasselbe allein, vermöge der Reminiscenzen welche es aus der ganzen Oper in sich enthält, in ihm das ganze Bild der Oper aufgeregt; solches ist aber nur darum möglich weil ihm das ganze Bild bekannt ist. Kennt der Hörer das Bild nicht, welches die Ouverture aufregen will, so kann er sie unzählige Male hören, ohne

sich auch nur einen Begriff von demselben machen zu können.

Von dieser Art der Ouvertüren giebt es viele, wiewohl wenig gelungene, und noch weniger vortreffliche. Unter die letzteren gehört unstreitig ganz zuerst die des Don Juan, und die des Freischützen.

Diejenige Art der Ouvertüren, die nicht gleich der vorigen von einzelnen Ideen, die im Ganzen sich finden, zusammengesetzt, sondern die an und für sich bestehen, wohl aber dem Gegenstande, dem sie vorhergehen, völlig angemessen sind, und unter denen sich mehrere vortreffliche von Mozart und Cherubini befinden, dürfte wohl als die bessere Art betrachtet und angenommen werden.

Styl.

Was unter der Benennung Styl in den Künsten verstanden wird, ist in den übrigen Künsten, außer der Baukunst, für die angehenden, besonders nicht gelehrten Künstler, und unter diesen vorzugsweise für den Musiker, so zweideutig und unbestimmt, daß er kaum weiß, wie er es mit diesem Gegenstande der Kunst zu halten habe.

Wird unter dem Begriff Styl eine eigenthümliche Verhältnißmäßigkeit der Formen, aus welchen das Kunstwerk besteht, verstanden, durch welche sich also die Kunstwerke untereinander, der Form nach, unterscheiden, und die der Künstler bei dem Schaffen der Werke erfüllen muß, so ist der Styl diejenige Eigenschaft, welche dem Kunstwerk an und für sich, wie auch seiner Gattung nach, zukommt.

Wird aber unter dem Begriff Styl die Eigenthümlichkeit verstanden, die dem Künstler als Genie beiwohnt, und mittelst welcher er den Kunstwerken, die er schafft ein besonderes Gepräge giebt, wodurch sie sich von den Kunstwerken anderer Künstler, gleichviel

in welcher Gattung, auszeichnen, so ist der Styl diejenige Eigenschaft, welche dem Künstler an und für sich beiwohnt. Nach der Bestimmung mancher Gelehrten, z. B. Eberhards, ist der Styl eine Eigenschaft, welche dem Kunstwerke an und für sich, und seiner Gattung nach, zukommt. Diejenige Eigenschaft aber, welche dem Künstler als Genie beiwohnt, und mittelst welcher er seine Werke auf eigne Art ausprägt, ist, in Folge jener Erklärung, die Manier.

Jene zuletzt genannte Bestimmung im Betreff des Styls gründet sich wahrscheinlich auf das Wesen der Baukunst.

Die Baukunst hat es aber in ganz anderer Art mit dem Formen zu thun, wie die bildenden Künste, als die Bildhauerkunst und die Malerkunst.

Auch erzeugen sich bei ihr die Formen aus ganz anderen Gründen, wie bei diesen. Die Dicht- und Tonkunst hat es überdem nur mit ideellen, und durchaus nicht mit reellen Formen zu thun, wie die Malerei und Bildhauerei, wenn gleich die ideellen Formen der ersteren sich aus gleichen Gründen erzeugen, wie die reellen, der letzteren.

In der Baukunst muß sich in der Regel das Schöne dem Nützlichen fügen. Die Gebäude entstehen nach den Sitten, Gebräuchen, und den sonstigen Bedürfnissen der verschiedenen Stände, und dieses Alles beruht auf der in Europa herrschenden christlichen und der daraus hervorgegangenen sittlichen Cultur.

Da nun diese seit Jahrhunderten dieselbe geblieben ist, so ist es natürlich, daß die Gebäude, mit geringen und unbedeutenden Ausnahmen, zu den verschiedenen Gebräuchen zu welchen sie bestimmt sind, auch verschiedene, aber doch für jede Gattung des Gebrauches bestimmte Formen, angenommen haben.

Diesem zu Folge, unterscheidet sich, in der Form, die Kirche von den Pallast, der Pallast von dem bürgerlichen Wohngebäude, und dieses von dem Wohngebäude des Landmannes, der Gebäude zu anderweitigen Gebräuchen gar nicht zu gedenken.

Daß diese verschiedenen Bauarten in der Baukunst, mit der Benennung Styl im Allgemeinen, und für jede Bauart auch im Besonderen bezeichnet werden, beruht höchst wahrscheinlich auf folgendem Umstande.

Die Griechen sind die Erfinder mehrerer Gattungen der Säulen, als der dorischen, der ionischen u. a. welche Benennung von dem Namen der griechischen Staaten herkommt, in dem diese oder jene Gattung der Säulen erfunden wurde. Durch diese oder jene Gattung der Säulen erhielt nun ein solches Gebäude eine auffallende Eigenthümlichkeit in der äußeren Form, durch welche es sich von andern ähnlichen Gebäuden, die mit einer anderen Gattung der Säulen verziert waren, völlig verschieden darstellte.

Da nun in der griechischen Sprache Stylos eine Säule bedeutet, so war es wohl natürlich, daß nach der Gattung der Säule, welche bei einem Gebäude angewendet war, und durch welche es eine eigenthümliche äußere Form bekam, das Gebäude selbst benennt wurde.

So konnte es sich also fügen, daß zum Beispiel gesagt wurde: dies Gebäude ist in dem dorischen, jenes im ionischen Style ausgeführt. Diese, vielleicht so erzeugten Redensarten sind wahrscheinlich von der griechischen Baukunst in die unsrige herübergezogen. Obwohl wir jetzt nicht an den Gebäuden vorzugsweise Säulen anbringen, noch weniger aber die Gebäude nach ihnen bezeichnen, sondern dieselben nach den Völkern oder Ständen, denen diese oder jene Bauart eigenthümlich ist, benennen, so ist es dennoch gebräuchlich zu sagen: dies Gebäude ist im gothischen Styl; jenes aber im italienischen Styl u. s. w.

Diese hier gemachte Herleitung der Bedeutung Styl aus der griechischen Baukunst, und daß solche aus dieser in die jezige übergegangen sei, wie auch, daß diese Bedeutung ferner in die anderen Künste sei übertragen worden, muß als ganz unmaßgeblich betrachtet werden. Sie soll bloß dazu dienen, dem nicht gelehrten Tonkünstler den Begriff vom Styl zu versinnlichen, und es ihm möglich machen, denselben auch in

den anderen Künsten, allwo er nicht in derselben Beziehung auf die Formen kann angewandt werden, zu erkennen. Wird nun der vorigen Erklärung nach, angenommen, daß aus der Baukunst die Benennung Styl, in Bezug auf die Formen der Kunstwerke, in die anderen Künste übergegangen sei, so muß solche für diese Künste in eine andere Ansicht gebracht und aus dieser erklärt werden, indem es dieselben nicht in der Art mit den Formen zu thun haben wie die Baukunst, auch sich die Formen ihrer Kunstwerke aus ganz anderen Gründen erzeugen, wie die der Bauwerke.

In der Baukunst können die Formen des Schönen nur nach dem Gebrauche, welchem das Gebäude gewidmet ist, bestimmt und angewendet werden.

Der Künstler ist also hier in der Erfindung der Formen des Schönen beschränkt, und zwar durch den Nutzen welchen das Gebäude gewähren soll. In der Bildhauer- und Malerkunst, welche Künste der Baukunst zunächst stehen, ist der Künstler, wenn er ein Werk in seiner Kunst schafft, durchaus unbeschränkt, und er kann sich frei in der Gattung des Schönen bewegen, in der er sein Werk darstellen will. Was die Formen des Schönen betrifft, die er bei seinen Werken anwenden will, so bestimmen sich diese nicht wie in der Baukunst, nach der Nützlichkeit seines Werkes, denn diese hat es eigentlich gar nicht, sondern nach dem Charakter, in dem dasselbe besteht. Dieser Charakter aber ist und bleibt seiner Erfindung überlassen, und zwar auch dann noch, wenn ihm die Gattung, zu welcher derselbe gehören dürfte, oder er in der Gattung selbst, bezeichnet wäre.

Diese Freiheit des Bildhauers oder Malers, macht es möglich, daß er sein Werk von allen anderen, die je in der Gattung, in der er sein Werk aufgestellt hat, dagewesen sind, auszeichnen kann, ja, soll es durchaus originell seyn, auszeichnen muß.

Da nun sonach der Maler oder Bildhauer nicht an gewisse und bestimmte Formen bei seinem Werke gebunden ist, die es für ein gewisses Lebensbedürfniß bezeichnen und bestimmen, so muß auch hier, das

was in der Baukunst als der Styl erklärt wurde, wenn anders die Benennung als gebräuchliche Redensart auch für die anderen Künste beibehalten werden soll, was, nebenher gesagt, gar nicht nöthig ist, eine andere Ansicht bekommen. Ist in der Baukunst der Styl diejenige Eigenthümlichkeit, welche dem Werke an und für sich zukömmt, und wodurch es sich von den anderen genau unterscheidet, und für einen gewissen Gebrauch bestimmt; so muß in der Bildhauerei und Malerei, wo diese Rücksichten nicht statt finden, diese Eigenthümlichkeit wohl in der Art und Weise bestehen, in welcher der Künstler, der hier frei waltet, sein Werk schafft. Hier wohnt also dem Künstler diese Eigenthümlichkeit bei, dort aber bloß dem Werke.

Nach dieser Erklärung über den Styl, ist außer der Baukunst, in den anderen Künsten, namentlich in der Maler- und Bildhauerkunst, dasjenige der Styl selbst, welches nach der vorherigen Andeutung, von den Gelehrten für die Manier am Kunstwerke erklärt wird.

Die Manier in der Kunst dürfte wohl eigentlich nur darin bestehen, wie die Formen des Kunstwerkes ineinander gefügt sind, mithin die Handhabung der Mittel seyn, wenn solche zu Formen verbunden werden.

Nur muß hier nicht die Zusammenfügung der Elemente einer Kunst, als Töne oder Farben zu Formen, verstanden werden, sondern die Verbindung der kleineren oder kleinsten Formen zu größern.

Die Manier, die also für jeden Künstler das Mittel ist, seine Werke zu gestalten, ist dem originellen Künstler eben so gut angeboren als der Styl, in dem er seine Werke schafft. Denn der Styl kann ohne die Manier gar nicht bestehen, daher sind beide bei dem originellen Künstler in Eins verschmolzen, und dieses Eine ist die Eigenthümlichkeit selbst, in der er seine Werke schafft.

Die nicht originellen Künstler, die mit wenig Erfindungsgabe dennoch Werke schaffen wollen, behelfen sich gewöhnlich mit den Gemeinplätzen, die in jedem Kunst-

Kunstwerk anzutreffen sind, oder sie suchen die Manier eines Künstlers ihrer Art, getreu in der Manier, wieder zu geben.

Sie, diese Künstler besitzen daher auch keinen eigentlichen Styl, folglich auch keine eigene Manier, sondern sie stellen ihre Werke nur allein in einer angeeigneten Manier auf. Durch verständiges und fleißiges Studium kann der nicht originelle Künstler sich die Manier des originellen wohl aneignen, allein dadurch bekommt er nicht auch zugleich seinen Styl. Wie viele Tondichter haben nicht in Haydns, Mozarts, und Beethovens Manier geschrieben, ohne auch nur auf die entfernteste Weise ihren Styl zu erreichen.

Aus diesen bis hieher geführten allgemeinen Betrachtungen über den Styl in den Künsten, geht hervor, daß der Styl in der Musik, gleichwie in der Maler- und Bildhauerkunst, eine angeborne Eigenthümlichkeit des Tonkünstlers ist, nach der er die Werke in seiner ihm eigenen Art und Weise schafft.

Die angeblich verschiedenen Arten des Styls, als der Kirchen-, Theater- und Concert-Styl, bestehen also für die Musik nicht.

Sie, diese Kunst, kann die Empfindung für die Würde, den Ernst, die Erhabenheit, die Hingebung und Sehnsucht, die Fröhlichkeit und Freude u. s. w. im Allgemeinen erregen und festhalten, nicht aber jeder dieser Empfindungen welche eine Mannigfaltigkeit in sich zuläßt, eine eigene und besondere Bestimmung geben.

Diese eigene und besondere Bestimmung erhalten die Empfindungen, welche die Musik erregt, durch den Eindruck, der jeder derselben vorher geht. Dieser Eindruck trägt ferner, mittelst seiner Umgebung, die er von der Begebenheit, in der er waltet, erhält, nicht wenig zur bestimmten Festhaltung der Empfindung, welche die Musik darstellt, bei.

Ein Beispiel dürfte solches näher erklären. Das Lied:

Nun danket alle Gott
mit Herzen, Mund und Händen;
der große Dinge thut
an uns und allen Enden, u. s. w.

spricht im allgemeinen die Empfindung des Dankes aus. Doch wird die Empfindung des Dankes durch dieses Lied auf ganz verschiedene Art aufgeregt, je nachdem es in einer Begebenheit und Umgebung gesungen wird.

Singen es die Krieger auf dem Schlachtfelde nach einer gewonnenen Schlacht, so wird sich die Empfindung ganz anders geben, als wenn es die Gemeinde in der Kirche, etwa bei dem Erntefeste, singt.

Wird es ferner bei einer häuslichen Feier, oder nach dem abgewandten Unglücke, welches vielleicht eine Stadt bedrohete gesungen, so gestalten sich wieder von jenen ganz besondere Empfindungen des Dankes. Und so könnten noch mehrere Verschiedenheiten der Empfindung des Dankes nachgewiesen werden. Die Melodie dieses Liedes, an und für sich, ohne alle Beziehung betrachtet, ist lieblich, und fröhlich und erregt so die verschiedenen vorher bezeichneten gleichartigen Empfindungen im Besonderen keinesweges; aber wohl drückt sie eine frohe und ruhige Empfindung im Allgemeinen aus. So und nicht anders kann die Musik überhaupt, die Empfindungen, im Allgemeinen, nicht aber im Besonderen geben. Ihr stehen auch durchaus keine Mittel zu Gebot, um das Besondere zu bezeichnen. Will sie solches dennoch thun durch die sogenannte musikalische Malerei, so wird sie nicht selten recht albern, was alsdann nicht eigentlich in ihr liegt, sondern durch die Anwendung der Instrumente erzeugt wird.

Dieser schlechte, der ächten Kunst auch gänzlich fremde Behelf, die musikalische Malerei, kann auch dann nur in Anwendung gebracht werden, wenn in der Begebenheit, in der die Empfindung waltet, solches Beiwerk sich findet, welches möglicherweise sich vielleicht, wenn auch höchst unbefriedigend, geben läßt.

Wo aber nur bloß die Empfindungen herrschen können, als in der Kirche, in dem Concerte und in

der Oper, da, wo das Beiwerk nicht die Empfindung stört, hört alle mögliche Bezeichnung des Besonderen auf, und nur das Allgemeine kann allhier walten.

Dieses Allgemeine wird aber in der Ansicht ein Besonderes, weil jeder Zuhörer da, wo die Erklärung, welche die Dichtkunst dem ersteren giebt, sich nach seiner Individualität gestaltet, das letztere bildet.

Solches geschieht aber auch denn, wenn die Dichtkunst nicht die Erklärung giebt, wie bei der bloßen Instrumental-Musik, jedoch nicht auf eine so bestimmte Weise.

Aus dieser Betrachtung muß die Ueberzeugung hervorgehen, daß Musikstücke von gleichartigem Ausdrucke in verschiedenen Begebenheiten können angewandt werden, wenn solche Begebenheiten dem Ausdrucke der Musikstücke nach, gleichartige Empfindungen, in sich schließen. Hiefür lassen sich gleich Beispiele anführen.

Das große Quartett in Es-Dur, in Righinis befreitem Jerusalem, kann mit veränderten Worten, ganz gut in eine Missa, oder in ein geistliches Oratorium aufgenommen werden.

Dagegen kann das tuba mirum, aus Mozarts Requiem mit veränderten Worten, ganz gut in einer Oper bestehen. Ferner kann aus Händels Messias das erste Tenor-Solo: „Tröstet mein Volk" in die Oper, und Mehreres aus Mehuls Oper: „Jacob und seine Söhne," in ein Oratorium oder Missa übergehen. Noch kann der Chor aus Haydns Schöpfung, im dritten Theile in C-Dur, mit den untermischten Solos zwischen Adam und Eva, sehr leicht zu einem Finale in der Oper eingerichtet werden.

In Wien hat man ganze Theaterwerke aus Mozartschen Musikstücken zusammengesetzt, desgleichen aus Haydnschen, und dazu Musikstücke, aus deren Sonaten, Quartetten und Quintetten u. d. g. gewählt und fürs Orchester eingerichtet. Aehnliches ist mit den Werken anderer Tondichter eben so gut zu bewirken, und dadurch kön-

nen, statt der Theaterwerke auch Kirchen- und Concert-Werke gestaltet werden.

Die Aufstellung der verschiedenen Schreibarten, als der strengen oder gebundenen, und der freien oder ungebundenen, in dem Sinne genommen, und in die Anwendung gebracht, wie die Theoretiker es haben wollen, ist durchaus nicht zulässig, indem sie so gestellt so wenig bestehen, als die mehrfachen Arten des Styls.

Sie bestimmen nämlich, daß die strenge oder gebundene Schreibart diejenige sei, wenn der Hauptsatz durch alle Stimmen und in mehreren Wendungen durchgeführt, das Ganze mithin fugenartig behandelt wird.

Auch sollen hiebei mehrere Folgen von Akkorden, nur so wie die Theoretiker solche vorgeschrieben haben, gebraucht werden. Unter diesen zeichnet sich die Bestimmung, daß Dissonanzen durch Consonanzen müssen vorbereitet werden, ganz seltsam aus.

Die freie oder ungebundene Schreibart hingegen bestimmen die Theoretiker in diejenige, worin der Hauptsatz nicht fugenartig durchgeführt, auch jene Folgen von Akkorden nebst dem Vorbereiten der Dissonanzen erläßlich ist. Dann hielten die Theoretiker dafür, daß die Musikwerke für die Kirche nur allein in der gebundenen Schreibart, alle andere Musikwerke aber in der ungebundenen bestehen müßten.

Was ferner in Beziehung der verschiedenen Gattungen des Styls, und der damit verbundenen Schreibarten, den sogenannten reinen Satz betrifft, welcher nach der Feststellung der Theoretiker, in mehreren gebotenen und verbotenen Folgen von Akkorden, und sonstigen Bestimmungen bestehen soll, so muß dieser so bestellte reine Satz ebenfalls, der Bestimmung der Theoretiker zu Folge, vorzüglich in der strengen oder gebundenen Schreibart unverfälscht bestehen, in der freien oder ungebundenen aber soll er schon einige Unreinigkeiten vertragen können. Der reine Satz besteht und kann nur allein darin bestehen, daß die Folgen der Akkorde in einem Tonstücke nur als Wohlklänge gehört werden, und daß, um diese stets möglich zu machen, diejenige

Folge von Akkorden, oder aber die Formen darin, welche einen Uebelklang erzeugen, vermieden werden müssen.

Besteht gleich für die Musik, jedoch nur in technischer Hinsicht, wirklich eine sogenannte gebundene und eine ungebundene Schreibart, wenn gleich keine Beziehung auf den Styl daraus zulässig ist, so ist es doch nicht möglich, dieselben, in Bezug auf den reinen Satz, als streng oder frei anzunehmen, da der reine Satz weder streng noch frei, sondern überhaupt, besteht, denn derselbe ist, da ein Musikwerk nur aus Wohlklängen bestehen kann, eine Bedingung, die demselben, als einem Werke der Kunst, durchaus nicht fehlen kann.

Beiläufig mag hier bemerkt werden, daß das Heil und Glück der Musikstücke nicht in dem Grade und in der Umständlichkeit von dem reinen Satze, wie ihn die Theoretiker festgestellt haben, abhängt, wie das die Lehrbücher beweisen wollen.

Denn manche Fehler gegen diesen reinen Satz die vormals für einen Ohrenzwang gehalten wurden, werden jetzt Allgemein als Wohlklänge vernommen.

Die Bestimmungen, daß die Kirchenmusiken allein in der gebundenen Schreibart, alle anderen aber in der ungebundenen vorzugsweise bestehen sollen, rührt aus einer Zeit her, wo sich die Musik noch bei weitem nicht so in ihrem vielfachen Ausdrucke bewährt hatte, wie in heutiger Zeit. Man hielt es damals mehr mit den Formen, wie mit den Ideen selbst, ohne zu bedenken, daß die Ideen nur dann den höchsten Ausdruck aus sich gewähren, wenn sie sich in den ihnen natürlichen Formen darstellen. So mußte es sich denn auch fügen daß man das Künstliche werth hielt, das Natürliche sich aber höchstens nur nebenher gefallen ließ.

Nicht alle Empfindungen welche die Musik mit Vortheil ausdrücken kann, sondern sogar nur wenige, bewegen sich entweder ganz in der einfachen Klarheit der ungebundenen Schreibart, oder in der vielfachen Verzweigung der gebundenen Schreibart. Die meisten

dieser Empfindungen verlangen, sowohl in der Bildung der Melodie, als in der ihr zum Grunde liegenden Harmonie, und deren beiderseitigen Verbindung, im Laufe eines Musikstückes, welches eine solche Empfindung darstellt, eine mehrfache Behandlung.

Was nun in dieser Beziehung die Melodie und Harmonie betrifft, so ist solches ein Werk der Erfindung ganz allein. Die Verbindung derselben aber, wenn gleich auch ein Werk der Erfindung, kann sich nur in den möglichen Formen äußern, welche die Musik, ihrem Wesen nach, zuläßt. Diese Formen sind hier die gebundene und ungebundene Schreibart. In diesen Schreibarten, entweder getheilt oder gemischt, kann sich nur allein der vorhabende Ausdruck, in den Rhythmen und Figuren, welche die Melodie und die damit verbundene Harmonie dieserhalb in sich schließt, darstellen. Es ist hier überflüssig, und auch überhaupt fast unausführbar, die möglichen Verbindungen der zweierlei Schreibarten, wie sie sich in einem Musikstücke, dem Ausdrucke nach, wiewohl ganz unmaßgeblich aneinander reihen könnten, anzuführen.

In der Regel verlangt die Würde, die Erhabenheit, der Ernst und die tiefe Trauer, wie alles, was eine langsame, oder wenn auch geschwindere, jedoch mit Nachdruck und Bestimmtheit verbundene Bewegung bedingt, mehr die gebundene Schreibart. Die ungebundene Schreibart dagegen verlangt in der Regel mehr der Scherz, die Fröhlichkeit, die hüpfende Freude, überhaupt alles was in einer geschwinden und lebendigen Bewegung einherschreitet.

Ob sich der Styl oder eigentlich wohl die Manier desselben, in einem Musikstücke, in der Form der gebundenen und ungebundenen Schreibart geben wird oder kann, ist niemals als Regel aufzustellen, denn solches hängt von der eigenthümlichen Ansicht des Tondichters, über die Behandlung des vorhabenden Gegenstandes, ganz allein ab. Eben so wenig ist die Regel zu bestimmen, daß diese Gattung der Musikstücke in der gebundenen, eine andere aber in der ungebundenen Schreibart bestehen soll.

Uebergänge und Ausweichungen.

Der Erfahrung nach bewegt sich eine Empfindung in einer Tonart, die auf einem bestimmten Kreise von Tönen, die Tonleiter genannt, beruht. Bewegt sich die Empfindung nur allein in einem solchen Kreise, so giebt sie sich im Allgemeinen, und nur eins ihrer Gefühle herrscht in ihr. So gestellt, bewirkt die Empfindung keine weitere Aufregung der übrigen, mit ihr verwandten, Gefühle.

Sollen diese der Empfindung verwandten Gefühle mit aufgeregt, und dadurch das Allgemeine sich mehr in das Besondere verbreiten, so muß, da sich in einer Tonart nur eins ihrer Gefühle äußert, die Empfindung durch mehrere verwandte Tonarten sich bewegen. So wie eine Empfindung nur solche Gefühle aufregen kann, die ihr möglicherweise, ihrem Charakter nach, zukommen, und welche in dieser Beziehung hier die eigenen genannt werden; eben so können sich der Tonart, welche die Empfindung überhaupt giebt, nur diejenige Tonarten anreihen, welche mit zu dem Wesen ihres Charakters gehören, und sonach mit ihr verwandt sind.

So wie eine Empfindung, in dem Leben in dem sie sich bewegt, in ihrer weitesten Ausbreitung in solche Empfindungen übergeht, die ihr ähnlich oder verwandt sind, eben so breitet sich eine Empfindung, nur allein auf sich beschränkt, in den Gefühlen aus, die ihr ihrem Charakter nach eigen sind.

Um hier diesen Gegenstand für den vorhabenden, Bedarf, im Kurzem möglichst ins Klare setzen zu können, muß eine Empfindung, als aus mehreren, dem Charakter der Empfindung eigenen Gefühlen, bestehend gedacht werden. Diese, zu dem Charakter einer Empfindung gehörigen Gefühle werden einigermaaßen erkennbar, wenn ein Gefühl einer andern entgegengesetzten Empfindung unter sie gestellt wird. Einer Em-

pfindung, deren Inhalt Traurigkeit ist, muß ein Gefühl der Freude, durchaus fremde seyn. Ferner ist einer Empfindung, deren Gegenstand Ernst und Würde ausmacht, ein Gefühl einer solchen Empfindung, die nur Scherz und Muthwillen in sich faßt, ebenfalls fremde.

Was hier von dem Gefühle einer Empfindung gilt, wenn es gegen eine andere Empfindung gehalten wird, bezieht sich auf die Empfindung selbst, in der dieses Gefühl begriffen ist. Durch solches Entgegenstellen der sich fremden Gefühle, hebt sich der Kreis der zu einer Empfindung gehörigen Gefühle bedeutend hervor. Noch mehr geschieht solches, wenn außer den einer Empfindung fremden Gefühlen, die ihr ähnlichen entgegengesetzt werden. So erregt zum Beispiel die Noth und der Kummer, und die mancherlei Schrecknisse, in denen die Einwohnerschaft eines brennenden oder abgebrannten Dorfes befangen ist, eine andere Art trauriger Empfindungen, als die Betrübniß welche eine Familie beherrscht, der so eben ein geliebtes Mitglied durch den Tod ist entrissen worden. Dennoch sind diese Empfindungen der Trauer, in gewisser Beziehung ähnlich, und gleicherweise sind sich auch die Gefühle ähnlich, welche jeder dieser Empfindungen eigen sind.

Die weitere Ausführung dieses Gegenstandes, dürfte hier zu weit führen, und ist genau genommen ein Geschäft der Psychologie. Für den vorhabenden Zweck aber, um die Ausweichungen und Uebergänge bestimmen zu können, dürfte das Angeführte ausreichend gefunden werden.

Es gestalten sich also zu Folge dieser Betrachtung der Gefühle, in Beziehung auf eine Empfindung, erstens: verwandte Gefühle, das heißt solche, die in dem Wesen einer Empfindung allein begriffen sind. Zweitens: ähnliche Gefühle, das heißt solche, die im Allgemeinen in den Kreis einer bestimmten Gattung von Empfindungen hinein gehören, auch an und für sich in dem Wesen einer Empfindung dieses Kreises, als eigene begriffen sind, außer dieser aber, mit einer andern dieses Kreises verglichen, nur als ähnlich, nicht aber als eigene zu dieser erscheinen. Drittens; fremde Gefühle, das heißt solche, die, gegen eine bestimmte Empfindung gehalten, derselben weder eigen noch

ähnlich, sondern, in einem ganz anderen Kreise von Empfindungen begriffen sind.

Um zeigen zu können, wie die Musik die Empfindungen, und die in diesen enthaltenen Gefühle, in Bezug auf die Uebergänge und Ausweichungen behandelt, müssen erst einige Erörterungen statt finden.

Jedes mögliche Musikstück kann überhaupt nur eine Empfindung ausdrücken.

Das dem also ist, ist der Natur und nicht des Künstlers Wille. Diese einzige Empfindung giebt dem Musikstücke die Einheit, und diese bewirkt den Totaleindruck. Alle andere Empfindungen oder Gefühle, welche sich in dem Musikwerke neben der Hauptempfindung bewegen, müssen aus dieser entspringen, und können daher nur in den Kreis der der Hauptempfindung ähnlichen Empfindungen gehören. Diesem Kreise fremde Empfindungen bleiben daher, wie natürlich, von dem Kunstwerke, gänzlich ausgeschlossen. Dieses, daß nur eine Empfindung herrscht, neben dieser sich aber auch nur ähnliche bewegen, und die fremden ganz davon ausgeschlossen bleiben, gilt von jedem Kunstwerke, möge es groß oder klein seyn.

Will der Tondichter ein Musikwerk schaffen, gesetzt es sey in der Form der Sonate, welche Form in der Regel alle ganz ausgeführten Instrumentalmusikstücke, von der Sonate an, bis zur Sinfonie, besitzen, so bestimmt er, nach der Feststellung der Hauptempfindung, als welche das ganze Werk durchdringt und bewegt, die dieser, ihrem Charakter nach, zustehenden ähnlichen Empfindungen, welche in dem zweiten und dritten Satze, als dem Andante oder dgl. und dem sogenannten Menuet herrschen. Was den vierten oder letzten Satz betrifft, so muß sich dieser in dem Charakter des ersten Satzes halten.

Da, wie mehrmals angeführt, eine Empfindung im Allgemeinen sich nur in Einer Tonart bewegt, und, als die Hauptempfindung betrachtet, sich in einer Tonart giebt, die hier als die Haupttonart bezeichnet werden mag, so wäre hier zu erklären, welche Tonarten, in Rücksicht auf diese, die ähnlichen sind, als durch welche in Beziehung auf die Hauptempfindung die ihr ähnlichen, können ausgedrückt werden. So wie sich die in

einer Empfindung begriffenen, als die ihr eigenen Gefühle, und was diesem gleich gilt, die Verwandtschaft der Empfindungen überhaupt denn am besten hervorheben, und möglichst bestimmen, wenn sie mit den ihnen völlig fremden Gefühlen oder Empfindungen im Gegensatze erscheinen, wie das vorher gezeigt worden, eben so muß solches in Beziehung auf die Tonarten angewandt werden, um ihre Verwandtschaft unter einander einsehen zu können. Gesetzt der Tondichter bewegt ein Musikwerk in der Form der Sonate, dessen Gegenstand Ernst und Würde ist, in der Tonart C-Dur, und läßt in dem weitern Verfolge derselben, als dem zweiten und dritten Musikstücke, welches das Werk enthält, entweder die Tonart Des-Dur, D-Dur, Es-Dur, E-Dur, Fis-Dur, oder H-Dur und B-Dur bestehen, so lassen sich diese Tonarten zu dem C-Dur als völlig fremde empfinden, und stören sofort den Eindruck, den das Ganze beabsichtigt. Läßt er dagegen jene Musikstücke des Musikwerkes, sich in den Tonarten F-Dur, G-Dur, A-Moll und C-Moll, bewegen, so lassen sich alle diese Tonarten als der von C-Dur verwandt, empfinden, denn sie stören nicht nur nicht den Eindruck des Ganzen, sondern sie heben ihn noch.

Bewegt der Tondichter das Musikwerk, der Hauptempfindung gemäß, in einer Molltonart, zum Beispiel C-Moll, so lassen sich als verwandte Tonarten empfinden F-Moll, G-Moll, Es-Dur, As-Dur, C-Dur.

Die größeren Musikwerke, welche nicht in der Form der Sonate bestehen, als Cantaten, Oratorien, und Opern, bedingen eine andere Einheit, wie die Sonate. Diese Einheit stellt sich durch den Charakter dar, den die Dichtung dem geschichtlichen Gegenstande nach, der darin waltet, giebt.

Diesen Charakter muß der Tondichter genau auffassen, und dasjenige, welches ihm zum Ausdrucke gestellt ist, mit den Mitteln dieser Kunst, und wie sie dem Gegenstande sich anpassen, geben. Daraus folgt denn nicht allein die Art und Weise der Musikstücke, sondern auch die Tonart, in der sie sich bewegen. Doch müssen durch das ganze Werk hindurch die Tonarten stets in Verwandtschaft stehen, und nicht fremde

Tonarten aufeinander folgen, welches dann geschehen würde, wenn zum Beispiel auf die Tonart C-Dur, — Des-Dur, D-Dur, B-Dur, H-Dur, Fis-Dur, oder diesen Tonarten gleichnamige Molltonarten, folgen möchten.

So wie nun demnach der Tondichter die einer Hauptempfindung, ähnlichen Empfindungen im Verfolg eines Musikwerkes, das aus mehreren Musikstücken und zwar in der Form der Sonate besteht, nur in den Tonarten geben kann welche mit der Haupttonart als derjenigen, welche die Hauptempfindung angenommen hat, verwandt sind, eben so kann er auch nur im Laufe eines und desselben Musikstückes die mehrfachen Gefühle, welche in der darin herrschenden Empfindung begriffen sind, in den Tonarten geben, welche derjenigen verwandt, in der sich das Musikstück überhaupt bewegt.

Die bezeichnete Verwandtschaft der Tonarten wird durch das natürliche Gefühl, wenn es eine Empfindung durch Töne ausdrückt, begründet. Angenommen, es bewegt sich eine Empfindung in der Tonart C-Dur.

Steigt sie im Ausdrucke, so geht sie in die Dur-Tonart der Oberquinte über nach G-Dur. Senkt sie sich im Ausdrucke, so geht sie in die Dur-Tonart der Unterquinte über nach F-Dur.

Wird sie im Ausdrucke klagend, und sehnsüchtig, so geht sie in die Moll-Tonart der Unterterze über, nach A-Moll.

Wird sie im Ausdrucke schwermüthig und beängstigend, so geht sie in die Molltonart der eigenen Tonleiter über, nach C-Moll. Drückt sich eine Empfindung in einer Molltonart aus, zum Beispiel in C-Moll, so geht sie, wenn sie im Ausdrucke steigt, in die Dur-Tonart der Oberterze, Es-Dur; und senkt sie sich im Ausdrucke, so geht sie in die Moll-Tonart der Oberquarte, F-Moll, oder in die Moll-Tonart der Unterquarte G-Moll über.

Wird sie im Ausdrucke düsterer und schwermüthiger, so geht sie in die Dur-Tonart der Unterterze,

As-Dur, wird sie im Ausdrucke tröstend und erhebend, so geht sie in die Dur-Tonart der eigenen Tonleiter über, nach C-Dur.

Außer diesen hier aufgestellten verwandten Tonarten zu einer Dur- oder Moll-Tonart, werden von manchen Tondichtern in den betreffenden Kreis derselben noch andere hineingezogen.

Was die Dur-Tonarten betrifft, so lassen sie, zum Beispiel auf C-Dur, folgen: E-Moll, E-Dur und A-Dur.

Was die Moll-Tonarten betrifft so lassen sie, zum Beispiel auf C-Moll, folgen: F-Dur, und G-Dur. In diese Tonarten gehen sie, gleich wie in die vorher bezeichneten verwandten Tonarten, unmittelbar von der Haupttonart, über.

Gegen diese ausgedehntere Verwandtschaft läßt sich mit Grund einwenden, daß diese letzteren bezeichneten Tonarten von dem Gefühle nicht in der Vertraulichkeit und Fügsamkeit zu der Haupttonart, empfunden werden, wie die ersteren. Doch wirken sie keinesweges so störend auf die Haupttonart, daß sie zu ihr als fremde sich empfinden ließen.

Diese so bezeichneten großen Kreise der verwandten Tonarten zu einer Dur- oder Moll-Haupttonart lassen durchaus keine Erweiterung mehr zu, denn alle Tonarten welche außer ihnen liegen, werden, wenn sie in einem dieser Kreise sich hören lassen, durchaus als störend und fremde zu der Haupttonart empfunden.

Das Merkmal der einer Tonart verwandten Tonarten, sowohl des bezeichneten kleinen, als großen Kreises derselben ist, daß die verwandten Tonarten der Haupttonart, nicht näher, als um eine große Terze stehen, und daß sie nicht mehr denn vier andere Töne in ihrer Tonleiter enthalten, als die Tonleiter der Haupttonart enthält.

In diese so bezeichnete verwandte Tonarten zu einer angenommenen Dur- oder Moll-Tonart, kann

eine derselben, als die Haupttonart, unmittelbar übergehen. Es kann daher im engeren Kreise der Verwandtschaft auf C-Dur als die Haupttonart unmittelbar folgen: F-Dur, oder G-Dur, oder A-Moll; im weiteren Kreise, aber noch A-Dur, oder E-Dur, oder E-Moll.

Imgleichen kann im engeren Kreise der Verwandtschaft die Haupttonart C-Moll unmittelbar übergehen nach F-Moll, oder G-Moll, oder Es-Dur, oder As-Dur, oder C-Dur; im weiteren Kreise aber noch nach F-Dur oder G-Dur. So wie nun die Haupttonart, in alle ihr verwandten Tonarten unmittelbar übergehen kann; eben so kann jede der verwandten Tonarten, unmittelbar in die Haupttonart übergehen.

Die mit einer Haupttonart verwandten Tonarten können unter sich, ohne zu der ersteren zurück zu kehren, nur dann untereinander folgen, wenn sie zum wenigsten um eine Terze auseinander stehen.

Folgen sie aufeinander, um eine Secunde auseinanderstehend, so wird die eine zur anderen nicht allein als völlig fremde empfunden, sondern das Gehör nimmt hiebei auch gleich die Hauptdreiklänge der beiden Tonarten wahr, und empfindet dadurch den Uebelklang, den ein quintenweises Fortschreiten erzeugt, wie das bei der Verbindung der Akkorde gezeigt wurde.

Durch diese Aufstellung der mit einer Dur- oder Moll-Haupttonart verwandten Tonarten, im Vergleich mit der vorherigen Aufstellung der Empfindungen und Gefühle, sind die engeren und weiteren Kreise gezeichnet, in denen der Tondichter im Musikstücke, die der auszudrückenden Empfindung eigenen und ähnlichen Gefühle, im Musikwerke aber, die ähnlichen Empfindungen sammt ihren Gefühlen, zu geben hat. Wenn sich nun gleich dem Tondichter durch den bezeichneten, engeren und weiteren Kreis, welchen die Haupttonart mit den ihr verwandten bildet, ein nicht geringer Bereich von Tönen und Akkorden zur Ausbreitung einer Empfindung mit ihren eigenen und ähnlichen Gefühlen darbietet, auch dieser Bereich dadurch nach allen Seiten hin sich erweitert, daß eine der verwandten Ton-

arten im Laufe des Musikstückes in dem Grade herrschend wird, wie die Haupttonart, und alsdann alle Folgerungen der Verwandtschaft gleich dieser, aus sich zuläßt; so würde doch seine Darstellung einförmig und zwecklos gefunden werden, wollte er die Ideen seines Werkes durch mehrere oder alle Tonarten des von ihm gewählten Kreises nacheinander, und ganz unmittelbar durchführen, so daß nämlich, wenn in der einen Tonart eine Idee angefangen und geschlossen wäre, sie, oder andere nach und nach in einer der anderen Tonarten anfingen.

Wie der Sprachdichter aus der Hauptidee die Nebenideen entwickelt, und dadurch die Handlung verflicht und webet, eben so muß der Tondichter aus der Hauptempfindung die ähnlichen Empfindungen, und sowohl in jener als in dieser die eigenen und ähnlichen Gefühle entwickeln, und zu einem Ganzen flechten und weben. Um dieses bewerkstelligen zu können, muß der Tondichter sich außer den unmittelbaren Uebergängen, welche, wie gezeigt wurde, die verwandten Tonarten unter sich zulassen, auch mittelbare Uebergänge bilden.

Durch diese wird es möglich, nicht allein die mit der Haupttonart verwandten Tonarten mit dieser mittelbar zu verbinden, sondern auch die verwandten Tonarten unter sich, ohne zu der Haupttonart zurückzukehren, sammt den Folgerungen welche sie aus sich zulassen, können durch sie verbunden werden.

Nach dieser Betrachtung, wie sie die Natur des vorhabenden Gegenstandes zuläßt, giebt es zweierlei Uebergänge, nämlich unmittelbare und mittelbare.

Die unmittelbaren Uebergänge geschehen dann, wenn ein Musikstück, oder ein Theil desselben, oder ein größerer Abschnitt in diesem Theile, oder endlich eine Periode in diesem Abschnitt, in der einen Tonart aufhört, und unmittelbar darauf einer der bezeichneten Sätze, in einer dieser verwandten Tonart anfängt.

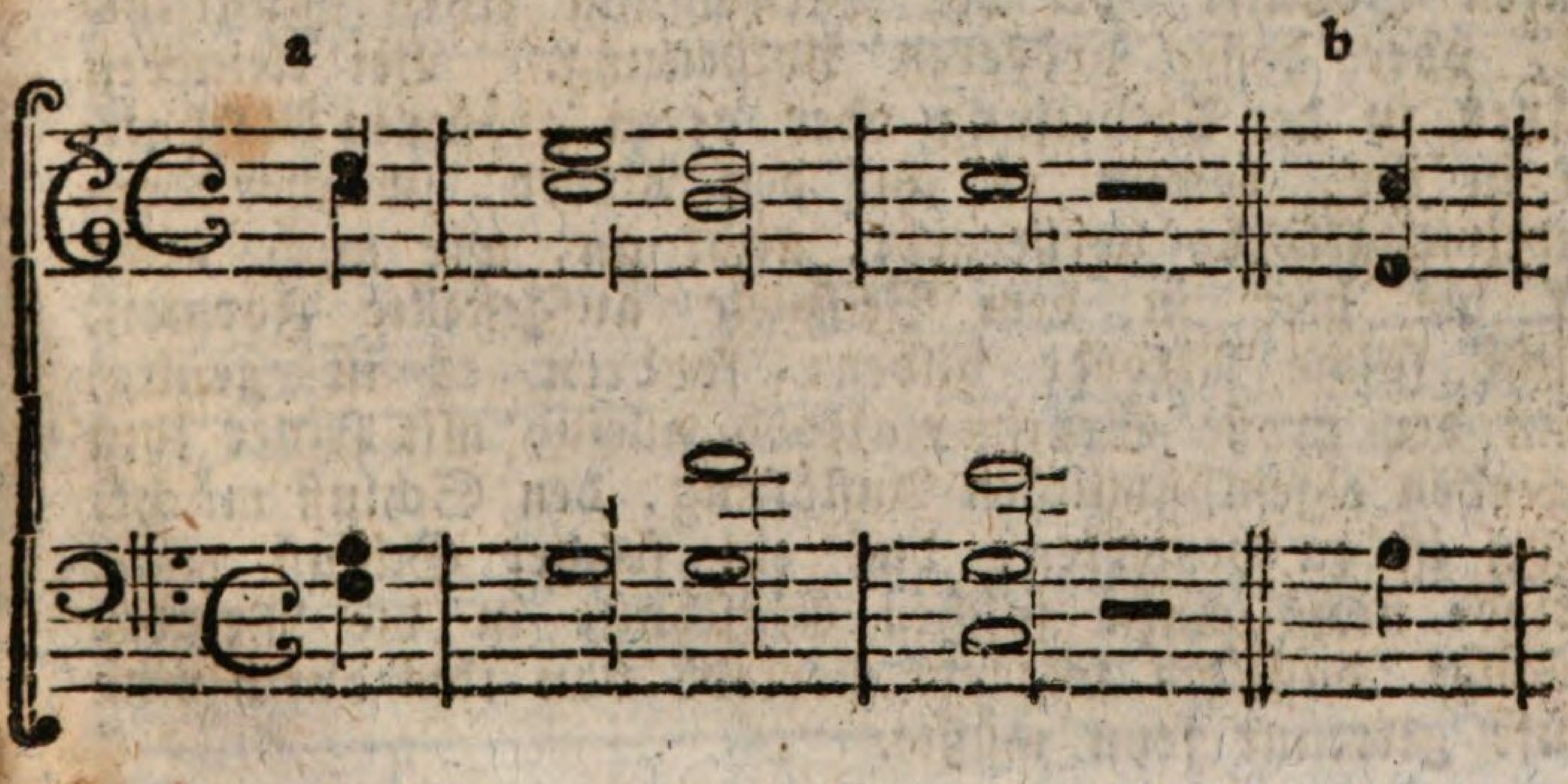
Die mittelbaren Uebergänge sind diejenigen, welche in dem Musikstücke, die verschiedenen Theile, oder die größeren oder kleineren Abschnitte darin, oder in die-

sen die einzelnen Perioden, in sich, in eine verwandte Tonart führen, so daß ein so bezeichneter Satz in der einen Tonart anfängt, und in einer anderen Tonart endigt.

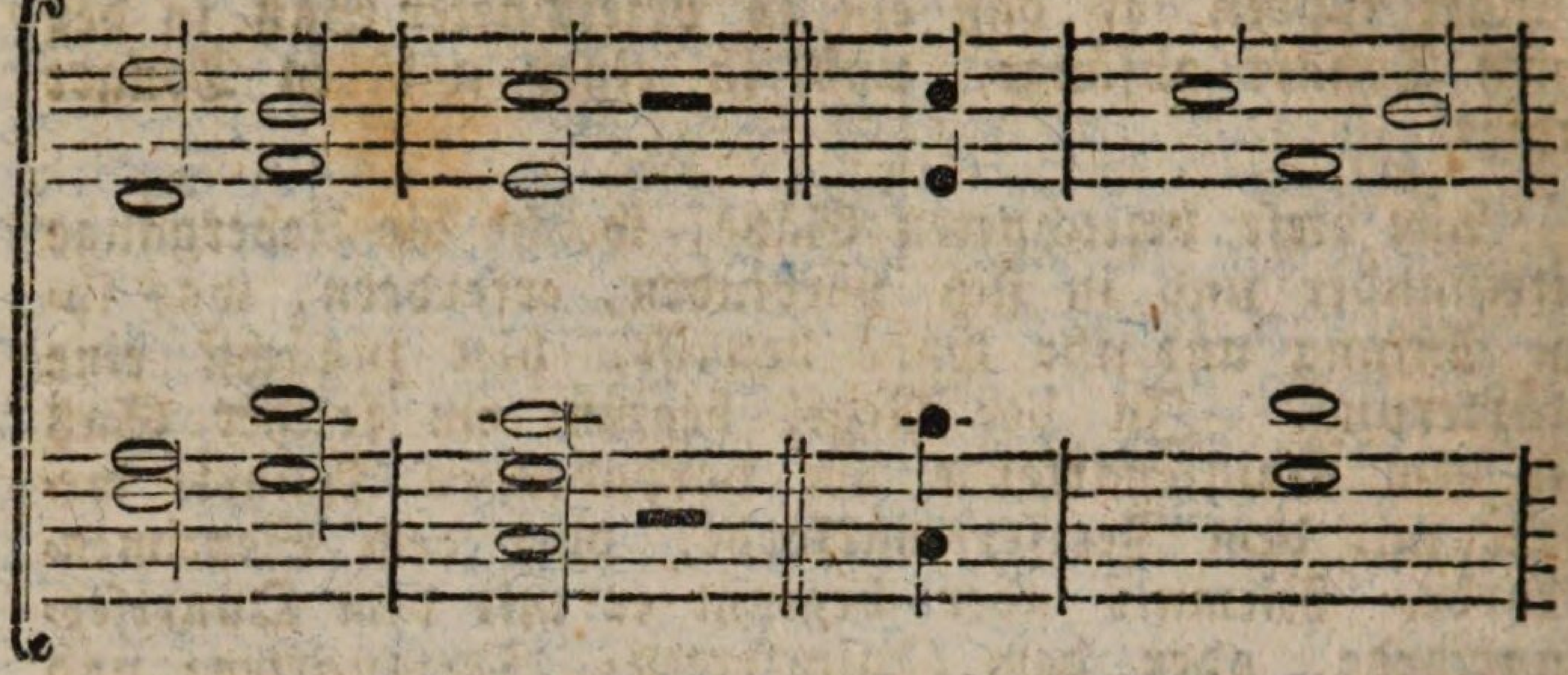
Alle diese bezeichneten Sätze, welche die Uebergänge miteinander und in sich verbinden, erfordern, was ihren Anfang und ihr Ende betrifft, hier zunächst eine Erörterung. In der Regel beginnt ein solcher Satz mit dem Quintenakkorde der vorhabenden Tonart; weniger mit dem Terzsextenakkorde, oder dem Septimenakkorde. Niemals aber beginnt er mit dem Quartsextenakkorde, oder dem Quintsexten=, Terzquarten= und Secundquarten=Akkorde.

Die Beendigung eines solchen Satzes, die in der Musik der Schluß genannt wird, gestaltet sich auf zweierlei Art. Die erste Art des Schlusses gewährt Befriedigung, und wird ganzer Schluß genannt; die zweite aber erregt Erwartung, und wird halber Schluß genannt. Die erste Art, als der ganze Schluß, geschieht mit dem Quintenakkorde der Tonart, welchen der große Septimenakkord durch seine eigenthümliche Auflösung herbei führt.

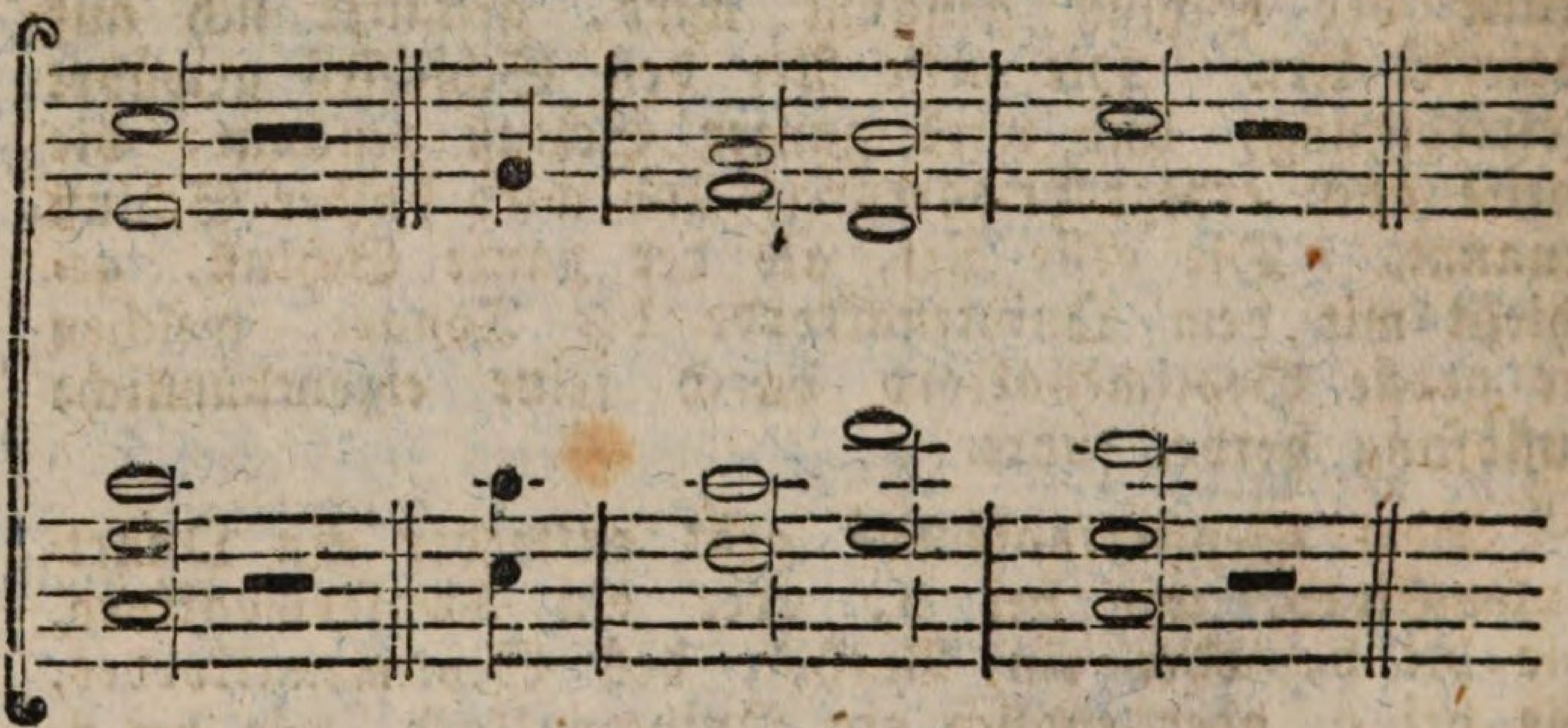
Dem Septimenakkorde geht entweder ein Quartsextenakkord, wie bei a, oder ein Terzsextenakkord, wie bei b, oder ein Vorhalt des Septimenakkordes, wie bei c, oder endlich ein Quintenakkord, wie bei d, vorher.



c



d



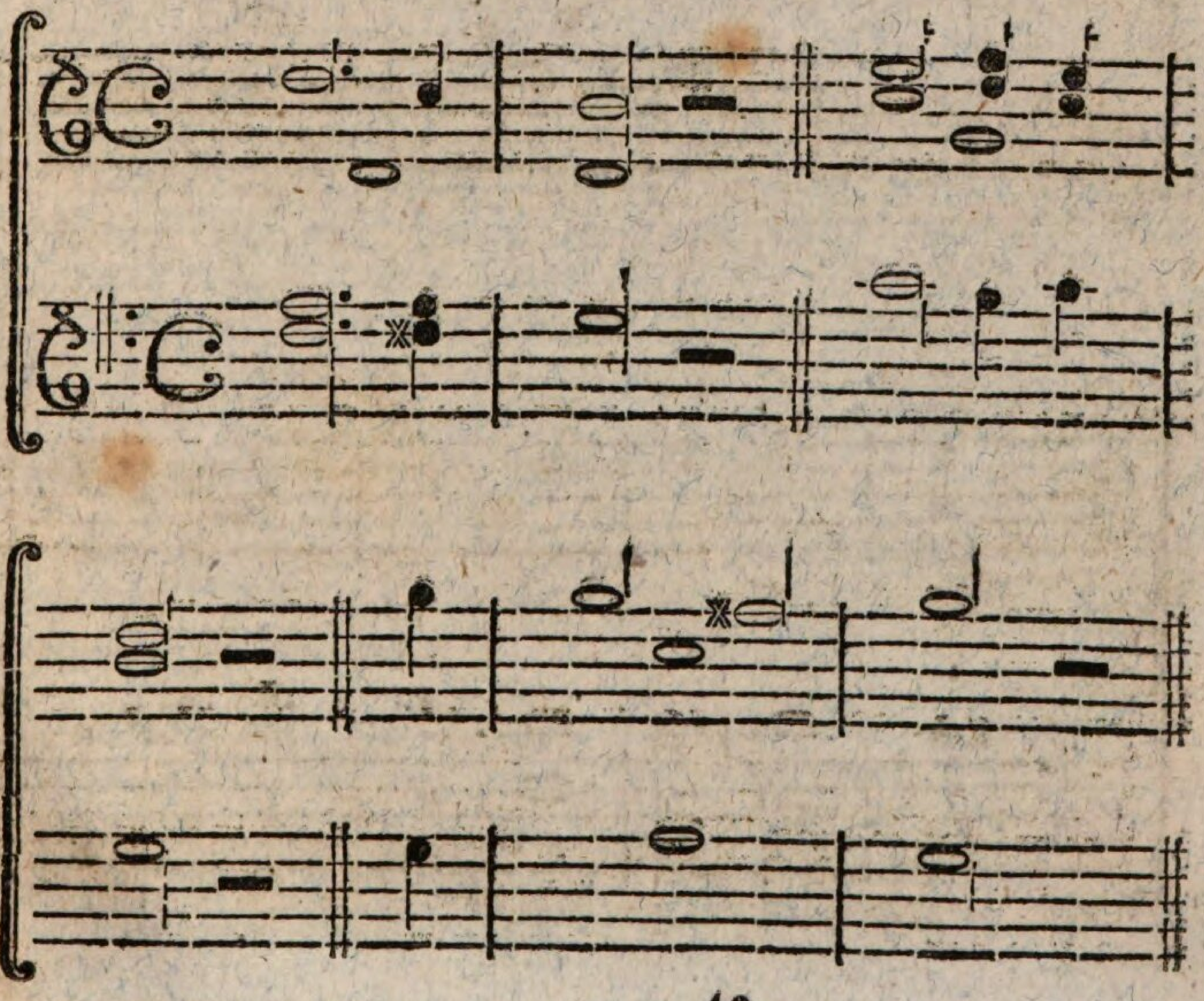
In solcher und ähnlicher Gestalt geben sich die ganzen Schlüsse, bei der Beendigung eines Musikstük-kes, oder dessen größeren Abtheilung. Bei kleineren Sätzen in der Abtheilung oder deren größeren Abschnitten in ihr, kommt es auf den Akkord, welcher dem Septimenakkorde vorhergeht, nicht an, wie auch nicht auf die hier in dem Beispiele aufgestellte Formen, welche solche Akkorde bilden; sondern es ist genug, wenn der große Septimenakkord allein, mit seiner ihm folgenden eigenthümlichen Auflösung, den Schluß macht. Hiebei ist zu bemerken, daß ein solcher Schluß einer Periode nicht einen solchen Einschnitt in die Melodie verlangt, daß die folgende Periode von ihm durch eine Pause getrennt seyn müßte.

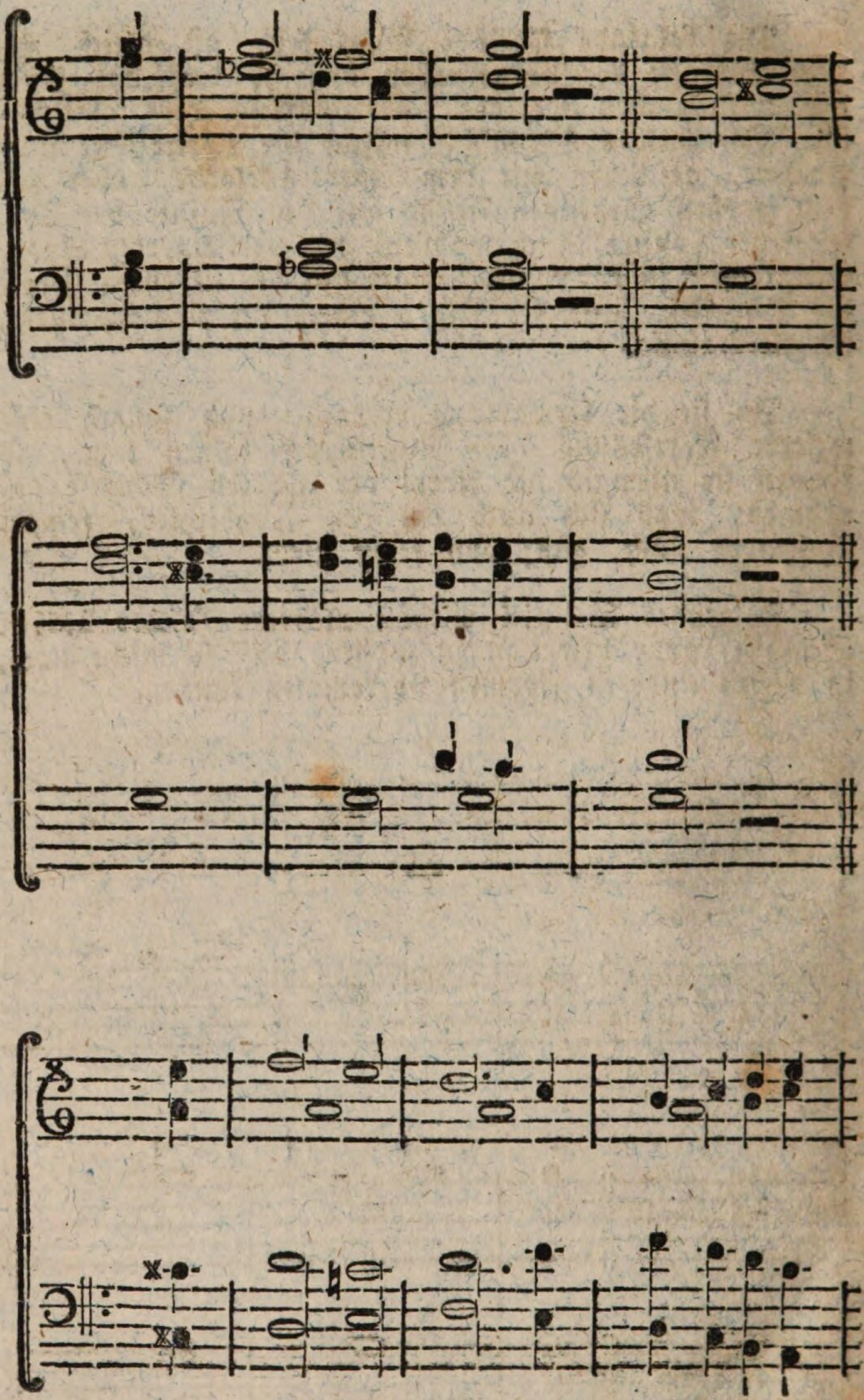
Die

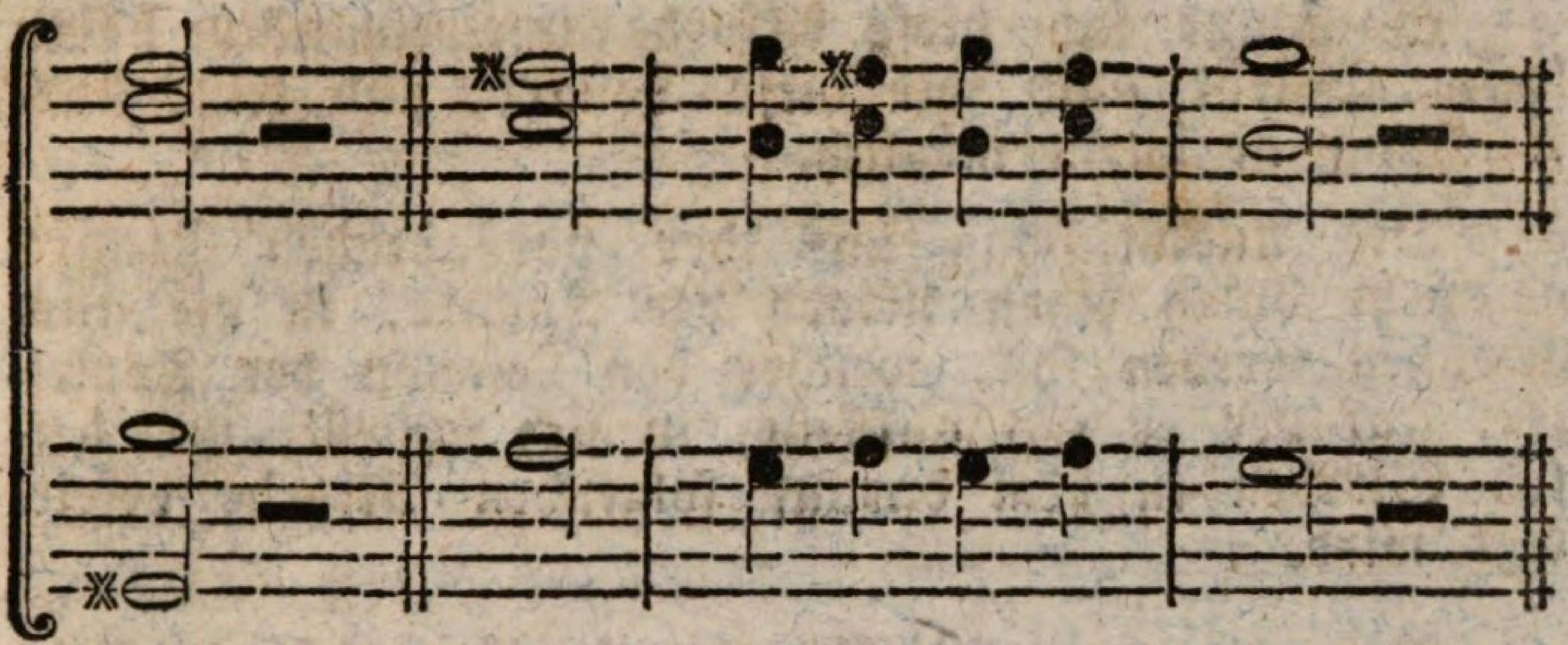
Die folgende Periode fängt sehr oft gleich mit dem Schlusse der vorgehenden an, so daß das Ende der vorgehenden Periode, der Anfang der folgenden ist. Die halben Schlüsse, welche die zweite Art ausmachen, geschehen mit dem Quintenakkorde, oder mit dem großen Septimenakkorde auf der Quinte der Tonleiter der Tonart; auch wohl mit dem verkleinerten Septimenakkorde in der Moll-Tonart auf der siebenten Stufe der Tonleiter. Welcher Akkord einem dieser vorhergeht, ist gleichgültig.

Da sie die Erwartung erregen, und sonach eine weitere Fortsetzung des Musikstückes folgen muß, so können sie niemals die Form der ganzen Schlüsse annehmen, was sich auch bei dem Tondichter, seinem Vorhaben nach, ganz von selbst giebt.

Folgendes Beispiel enthält mehrere solcher halben Schlüsse, ohne beweisen zu wollen, daß sie nicht noch in vielen anderen Formen vorkommen können.







Die weitere Beleuchtung der Schlüsse, wie sie sich bei der Anwendung in den Musikstücken geben können, und die vielfachen Beispiele, welche dieserhalb anzuführen sind, ist ein Gegenstand der besonderen Lehre der Tonsetzkunst.

Wenn nun nach der vorigen Erklärung der Uebergänge, die unmittelbaren hier keiner besonderen Auseinandersetzung mehr bedürfen, so ist solche doch den mittelbaren Uebergängen vonnöthen, indem sie nur mittelst der Ausweichungen bestehen, und diese bisher noch nicht erörtert sind.

Unter einem mittelbaren Uebergange wird also verstanden, daß das Gehör im Laufe eines größeren oder kleineren Satzes aus einer Tonart, von der es ganz beherrscht ist, in eine andere Tonart geführt wird, so daß ihm diejenige, von der ausgegangen wurde, ganz entrückt wird, und es sich in der, in welche übergegangen worden, völlig befangen fühlt.

Um einen solchen Uebergang zu vollbringen, muß aus der Tonart, von der ausgegangen wird, zuerst ausgewichen werden.

Unter den Akkorden welche in einer Tonleiter begriffen sind, werden, nach der Erklärung der Harmoniesystems, diejenigen verstanden, welche sich auf den Tönen einer Tonleiter aus diesen Tönen und deren Octaven an Zwei- Drei- und Vierklängen formen lassen.

So lange sich diese Akkorde untereinander hören lassen, besteht auch nur diese Tonart, und keine Ausweichung ist darin möglich.

Die Ausweichung aus der vorhabenden Tonart, geschieht durch einen Akkord der Tonart, in die ausgewichen werden soll, welcher den Leiteton der Tonleiter, auf der er sich aufstellt, in sich schließt, und dessen Streben in dem darauf folgenden Akkorde befriedigt wird.

Der erste der zwei Akkorde, durch welche die Ausweichung geschieht, kann außer einem großen oder kleinen Zweiklang kein anderer seyn, als: ein großer, oder verminderter Dreiklang, und der erste als ein solcher betrachtet, der sich auf der fünften Stufe der Tonleiter aufstellt; ferner: ein großer, verminderter, oder verkleinerter Vierklang. Alle diese Akkorde enthalten den Leiteton der Tonleiter in sich, auf der sie bestehen, und können das Streben desselben in dem zunächst darauf folgenden Akkorde befriedigen.

In welcher Form diese Akkorde bei der Ausweichung angewandt werden, nämlich: die Dreiklänge, als Quinten-, Terzsexten-, oder Quartsexten-Akkorde; und die Vierklänge, als Septimen-, Quintsexten-, und Terzquarten- oder Secundquarten-Akkorde, ist gleichgültig, und giebt sich nach dem vorhabenden Ausdrucke. Daß die Vierklänge hiebei mit ihrer eigenthümlichen Auflösung angewandt werden, ist natürlich, indem nur in dieser das Streben des Leitetons seine Befriedigung erlangt.

Es geschieht also die Ausweichung durch zwei Akkorde der Tonart, in die ausgewichen wird. Sobald die Ausweichung vollbracht worden, ist das Gehör von der Tonart, welche sie herbeigeführt, befangen, und nimmt so lange alle folgenden Akkorde, als in dieser begriffen, an, bis eine abermalige Ausweichung, oder der Uebergang selbst, statt findet.

Wie lange auch dieses Verfahren, von einer Tonart in die andere auszuweichen, fortgesetzt wird, so wird durch solches dennoch keinesweges der Uebergang

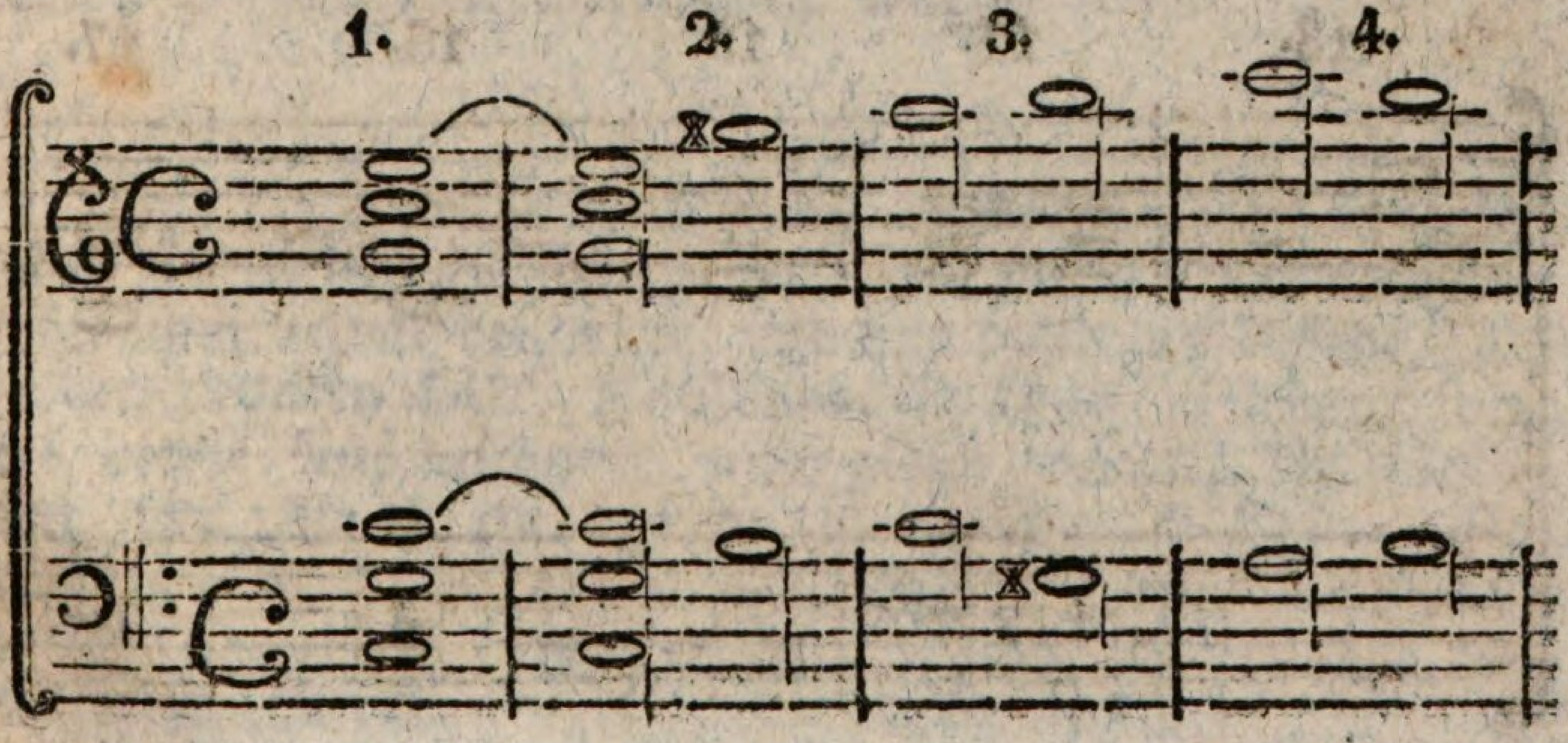
selbst vollbracht. Durch das Erscheinen solcher Akkorde einer anderen Tonart, welche die Ausweichung bewirken, wird das Gehör zwar in diese Tonart geführt, aber durchaus nicht in dem Maaße davon befangen, daß es sich darin als völlig festgestellt befindet.

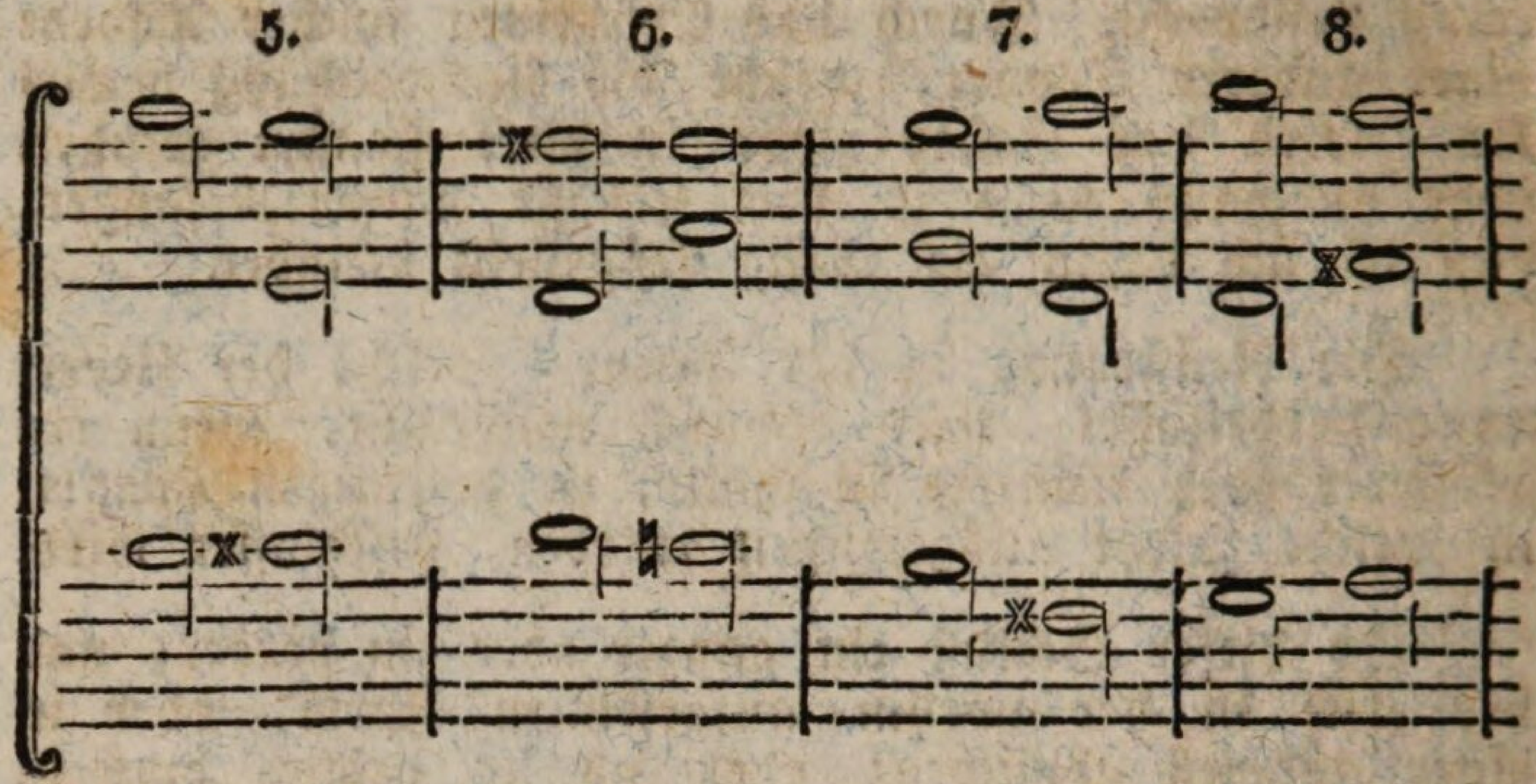
Die Feststellung in der Tonart, welche der Uebergang herbeiführt, wird dadurch vollbracht, wenn ein größerer oder kleinerer Abschnitt, in derjenigen Tonart, in welche zuletzt ausgewichen worden, beschlossen wird.

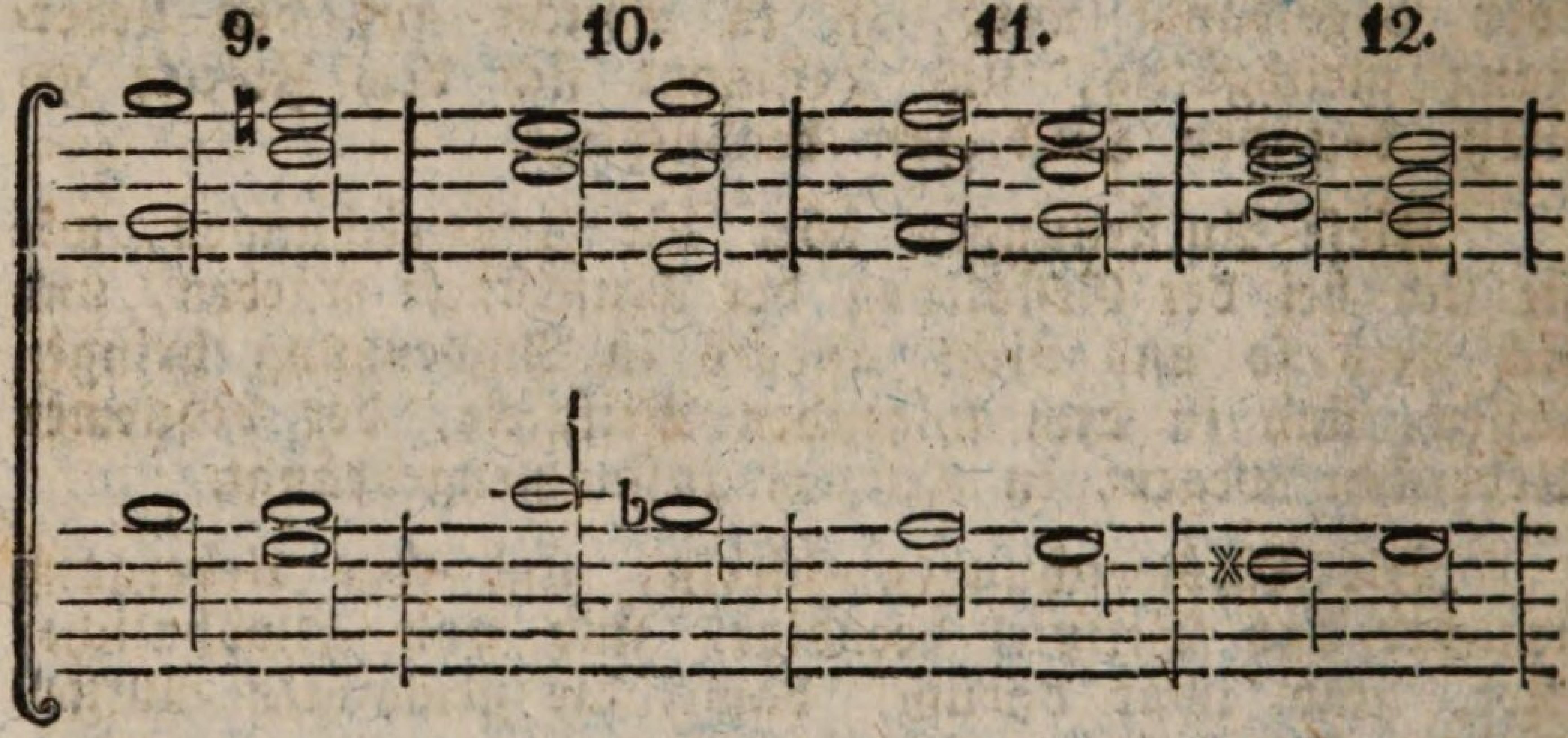
Ob dieser Schluß ein ganzer oder ein halber; und der erste in der vorhin aufgestellten Form, oder in einer anderen ähnlichen; oder ob er endlich blos in der eigenthümlichen Auflösung des großen Septimenakkordes besteht, oder statt dessen ein großer Quintenakkord angewandt wird, ist in Absicht auf den Uebergang gleichgültig, und bestimmt sich dem Zwecke gemäß, den der Tondichter beabsichtigt.

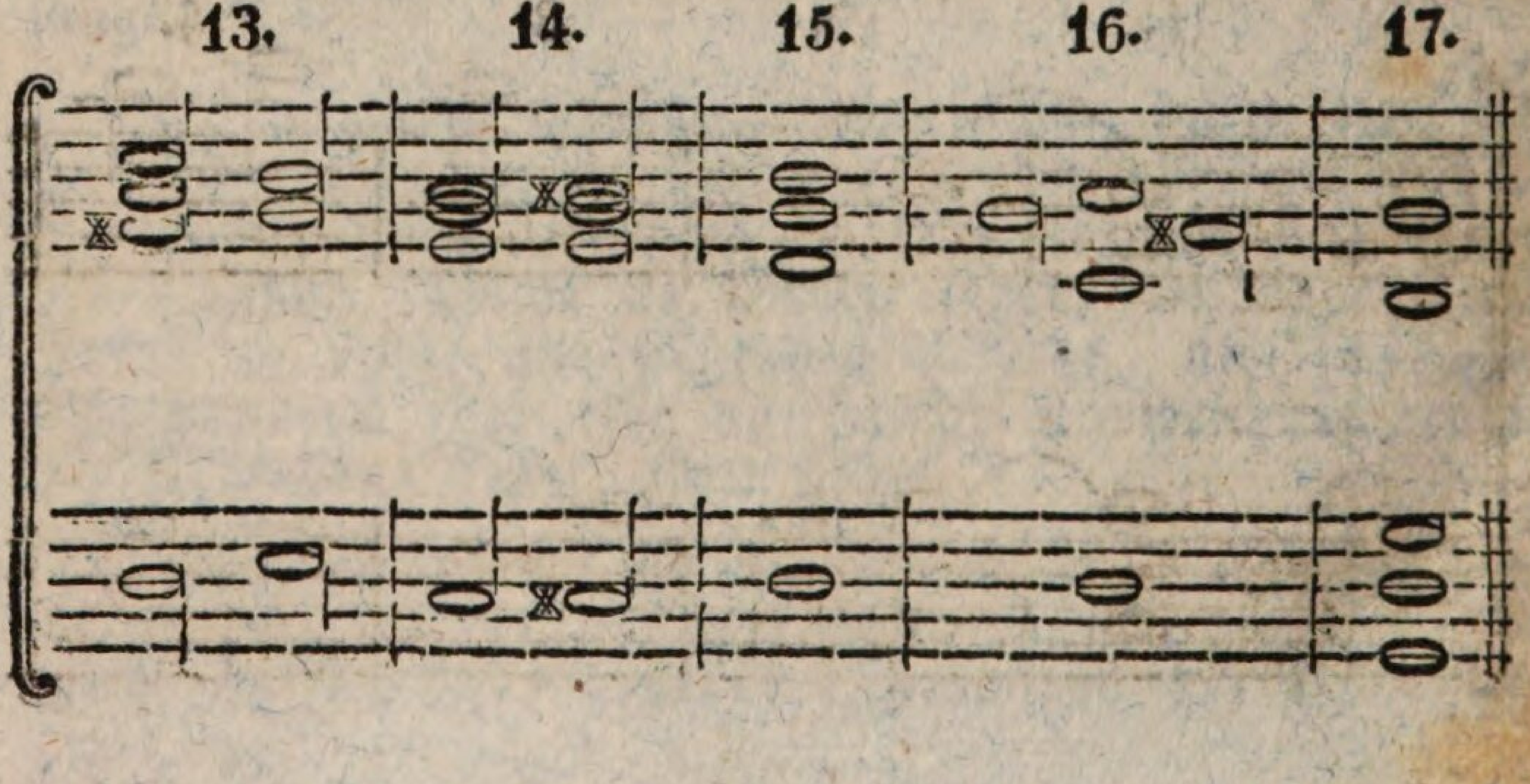
Diese Aufstellungen über die Ausweichungen, wie sie sich bei der Gestaltung der Musikstücke ergeben, und sich stets so und nicht anders in Anwendung bringen lassen, sind in dem folgenden Beispiele, der bequemen Uebersicht wegen, in Kurzem zusammengedrängt.

Die Ausweichungen hierin, und der Uebergang welcher das Beispiel beendigt, sind von gewöhnlicher Art, und zwar darum, damit die gemachten Aufstellungen klar und deutlich können wahrgenommen werden.




5.
6.
7.
8.


9.
10.
11.
12.


13.
14.
15.
16.
17.

Das vorstehende Beispiel beginnt in der Tonart C-Dur, und endigt in G-Dur. Von der Mitte des zweiten, bis zur Mitte des fünften Taktes besteht es in zwei, von da, bis zur Mitte des neunten Taktes, in drei, und von da bis zum Ende in vier Stimmen.

Aus dem zweiten in den dritten Takt, geschieht eine Ausweichung in zwei Stimmen nach der Tonart A-Moll, durch einen kleinen Sextenakkord. Aus dem fünften in den sechsten Takt geschieht eine Ausweichung in drei Stimmen nach der Tonart D-Dur, durch einen verminderten Quintenakkord. Gleich darauf aus dem sechsten in den siebenten Takt, geschieht eine Ausweichung durch einen Quartsextenakkord nach der Tonart G-Dur. Vom neunten in den zehnten Takt geschieht eine Ausweichung in vier Stimmen, durch einen großen Septimenakkord, nach der Tonart C-Dur. Unmittelbar darauf aus dem zehnten in den elften Takt, geschieht die Ausweichung durch einen Secundquartakkord, nach der Tonart F-Dur. Hierauf geschieht im zwölften Takt die Ausweichung, durch einen Quintsextenakkord, nach der Tonart G-Dur. Im funfzehnten und sechszehnten Takte formt sich der ganze Schluß, welcher im siebzehnten Takte beendigt wird, und wodurch der Uebergang mittelst der bemerkten Ausweichungen, aus C-Dur, als der Tonart, in der das Beispiel beginnt, nach G-Dur, als worin es endet, bewerkstelligt wurde.

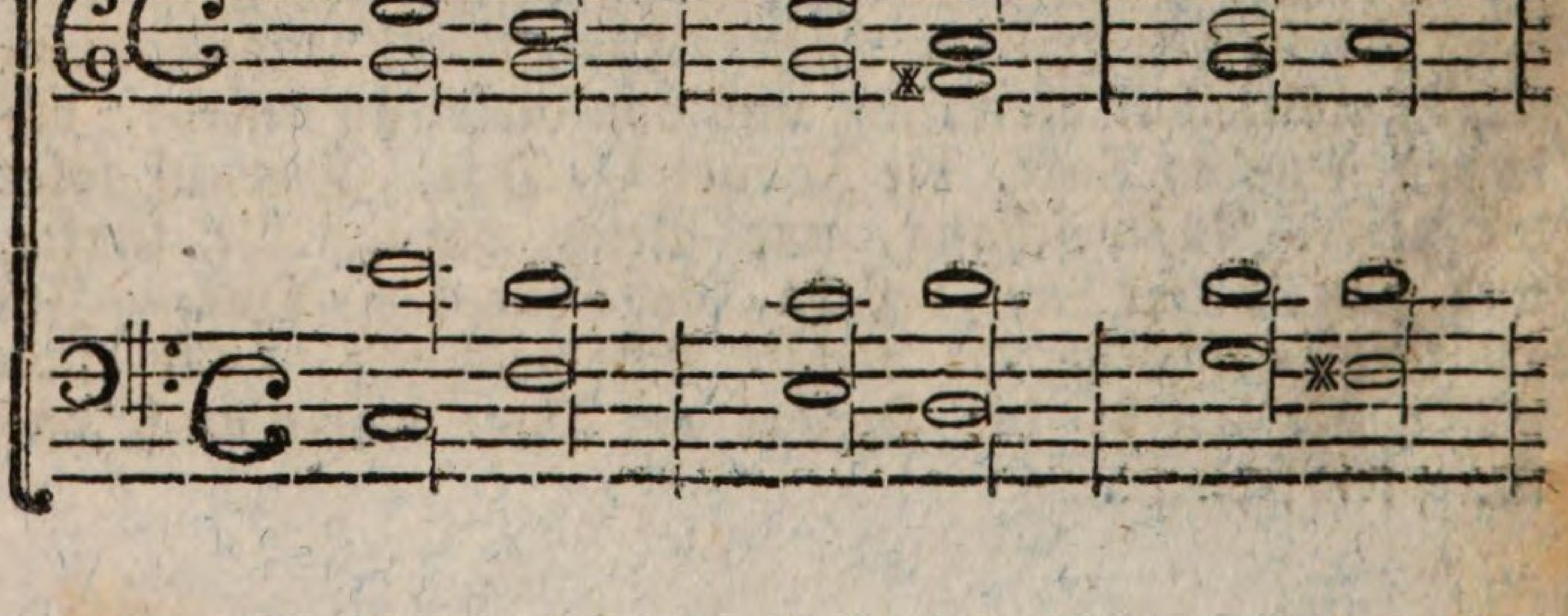
Von der ersten Ausweichung an besteht die Tonart A-Moll bis in den fünften Takt. Der zweiten Ausweichung folgt unmittelbar die dritte, und von dieser an besteht, bis in den neunten Takt, die Tonart G-Dur. Hierauf folgt die vierte Ausweichung, und gleich darauf die fünfte, und von dieser an besteht die Tonart F-Dur. Im zwölften geschieht die sechste Ausweichung, und von dieser an besteht die Tonart G-Dur, worin auch das Beispiel schließt.

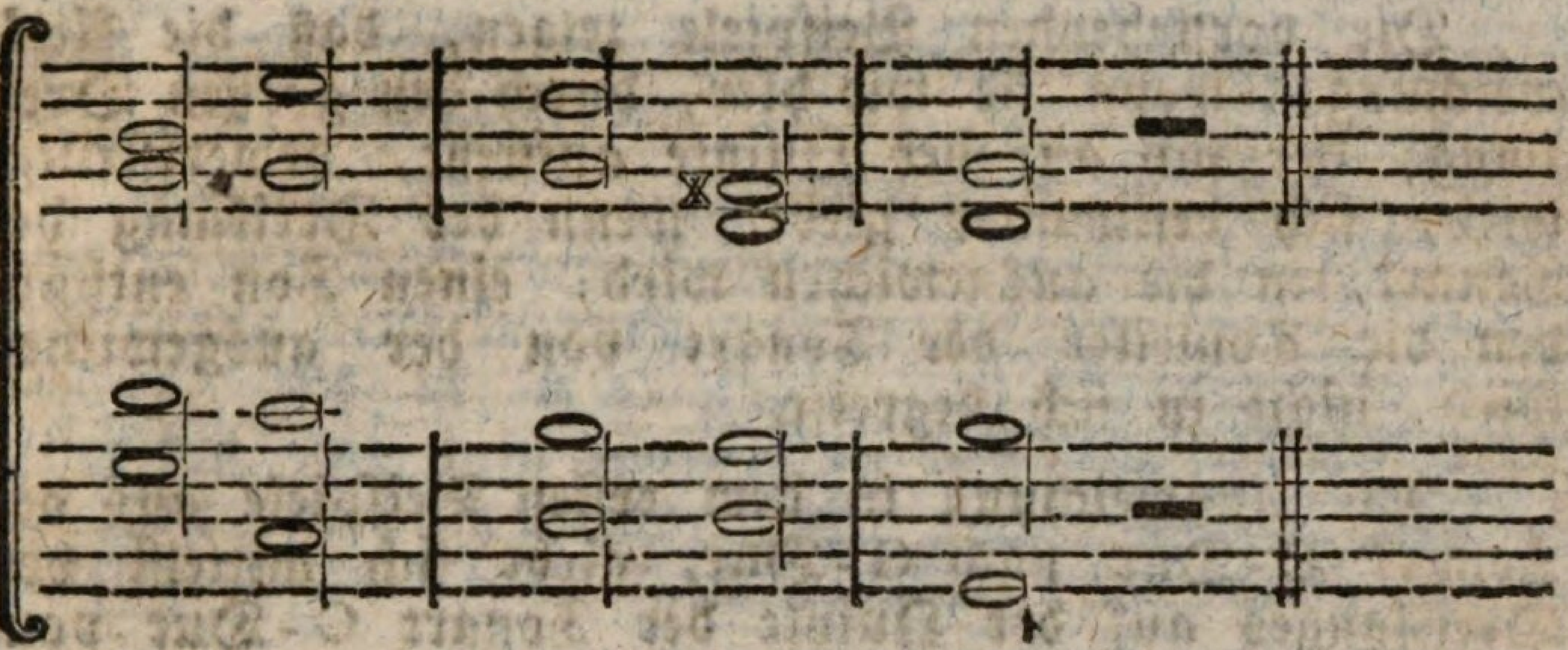
Unter den Akkorden, welche eine Ausweichung vollbringen können, wurde auch ein großer Dreiklang welcher als auf der Quinte der Tonleiter aufgestellt, betrachtet wird, angeführt. In dem vorstehenden Beispiel ist keine Ausweichung durch diesen Akkord bewirkt, indem die Ausweichung durch diesen Akkord, einer eigenen Erörterung bedarf.

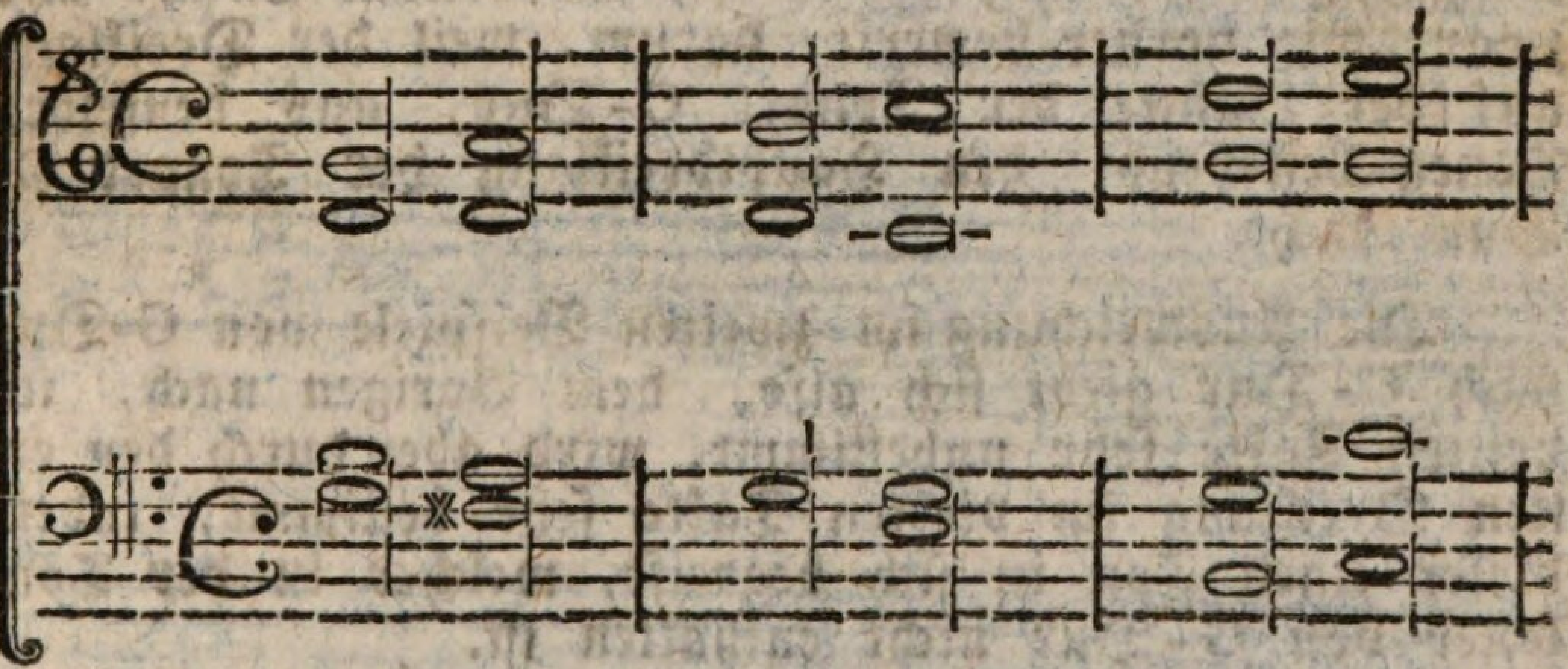
Unter den Akkorden welche zu einer Ausweichung angewandt werden können, wird der große Dreiklang, als auf der Quinte der Tonleiter aufgestellt, am wenigsten benutzt. Dieses hat seinen Grund darin, weil die andern Akkorde, welche zu einer Ausweichung können angewandt werden, durchaus bestimmter und entschiedener solche bewirken, als der genannte Dreiklang, und zwar darum, weil diese Akkorde neben dem Leiteton auch seine Unterquarte, oder was gleich ist, seine Oberquinte enthalten, und dadurch eine eigenthümliche, auch völlig entschiedene Auflösung geben, wie das in dem Artikel: Auflösung der Vierklänge, dargethan wurde.

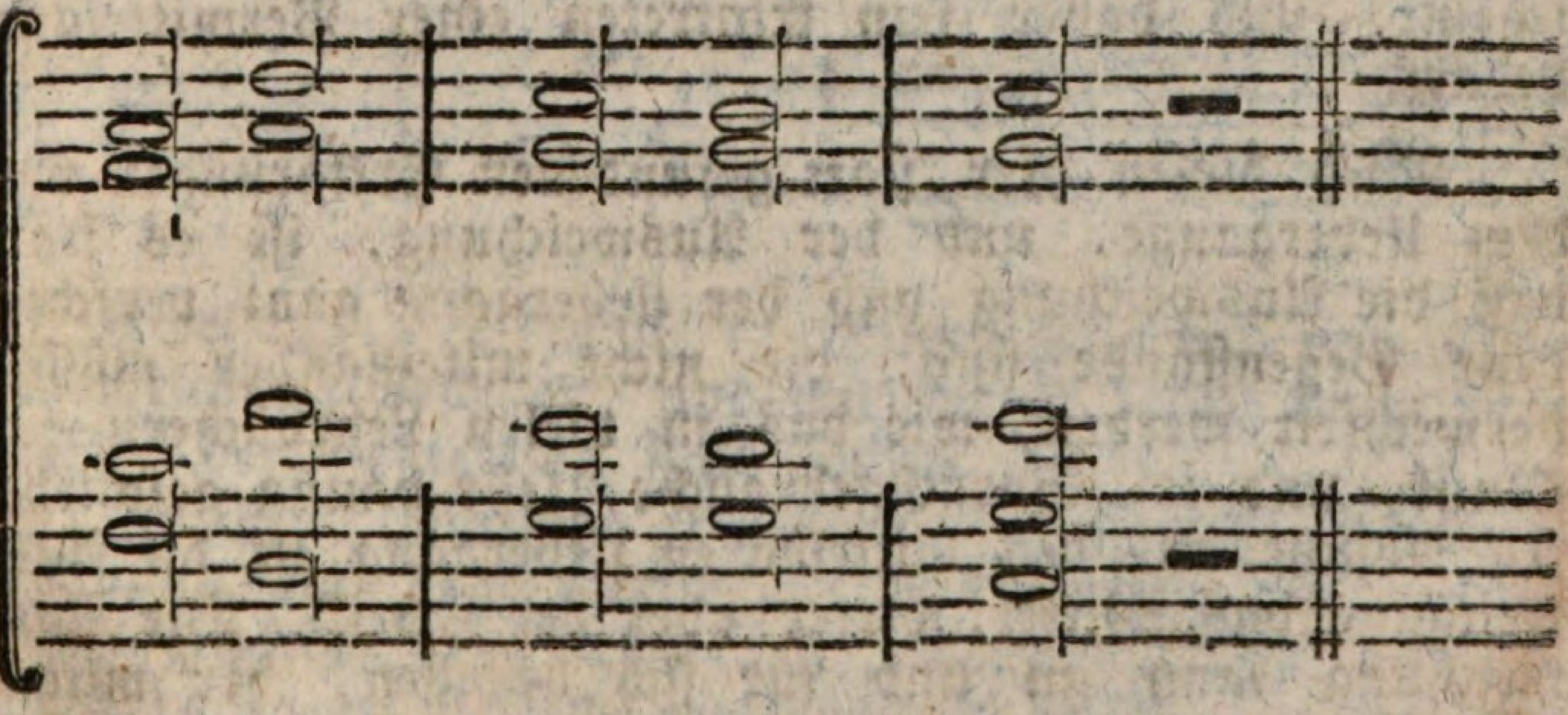
Durch solche Auflösung wird die Ausweichung bestimmter und entschiedener vollbracht, als wenn der erste Akkord darin ein vorher beregter großer Dreiklang ist.

Dennoch ist die Ausweichung und der Uebergang durch den großen Dreiklang zu vollbringen, und besonders bei ruhigen Empfindungen, die sich nicht in einem weiten Kreise ausbreiten wollen, von guter und entschiedener Wirkung. Folgende Beispiele, welche als ein Stück einer Periode zu betrachten sind, beweisen das Gesagte.









Die vorstehenden Beispiele zeigen, daß die Ausweichung, wenn sie wie hier, durch den großen Dreiklang, der sich auf der Quinte aufstellt, bewerkstelligt wird, sich bestimmter giebt, wenn der Dreiklang der Tonart, in die ausgewichen wird, einen Ton enthält, den die Tonleiter der Tonart von der ausgewichen wird, nicht in sich begreift.

Die Ausweichung in dem ersten Beispiele aus der Tonart C-Dur nach G-Dur, giebt sich mittelst des Dreiklanges auf der Quinte der Tonart G-Dur vom zweiten in den dritten Takt, weit bestimmter, als die Ausweichung im zweiten Beispiele durch den Dreiklang auf der Quinte der Tonart C-Dur, der hier als Terzsextenakkord angewandt ist, im dritten Takte, und zwar, wie vorher bemerkt, darum, weil der Dreiklang auf der Quinte der Tonart C-Dur, aus denselben Tönen bestehend, den Hauptdreiklang der Tonart G-Dur macht.

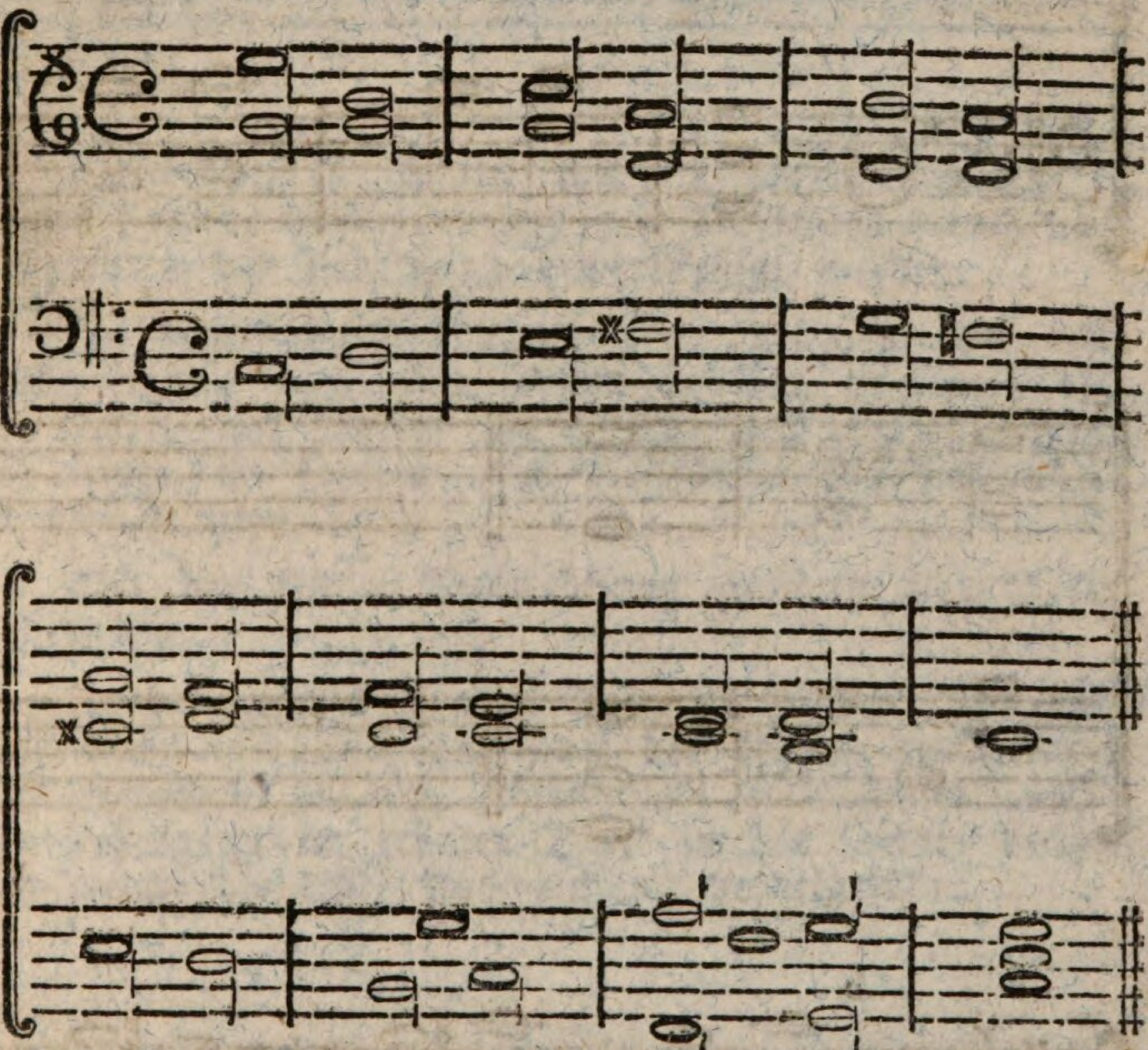
Die Ausweichung im zweiten Beispiele von G-Dur nach C-Dur giebt sich also, dem Vorigen nach, im dritten Takte sehr unbestimmt, wird aber durch den ersten Dreiklang im vierten Takte sehr bestimmt, indem dieser einen Ton in sich begreift, welcher in der Tonleiter von G-Dur nicht enthalten ist.

Dieser Dreiklang aber kann nur erst dann eintreten, wenn das Gehör, wenn auch nicht ganz entschieden in die Tonart geführt ist, in der er besteht, indem er zu der Tonart G-Dur als ganz fremde erscheint, und daher sein Eintreten einer Vermittelung bedarf.

Nach diesen hier statt gefundenen Erklärungen von dem Uebergange, und der Ausweichung, ist es klar, daß die Ausweichung und der Uebergang ganz verschiedene Gegenstände sind, die nicht miteinander müssen verwechselt werden, wie das in vielen Lehrbüchern der Musik, und im Sprachgebrauche, sehr häufig geschieht. In Absicht auf den mittelbaren Uebergang ist die Ausweichung das Mittel, dieser aber der Zweck. Die Ausweichung kann an und für sich bestehen, der mittelbare Uebergang aber nur durch die Ausweichung. Sie

kann ohne, und mit dem Uebergange, auf eine dreifache Weise statt finden.

Erstens: Eine, auch mehrere Ausweichungen können in Einer Periode bestehen, ohne daß dadurch ein Uebergang bewirkt wird. Das folgende Beispiel zeigt solches. Es ist in C-Dur, und die Ausweichungen geschehen aus dem zweiten in den dritten Takt nach G-Dur; in dem vierten Takte nach D-Moll; und im fünften Takte wieder nach C-Dur.

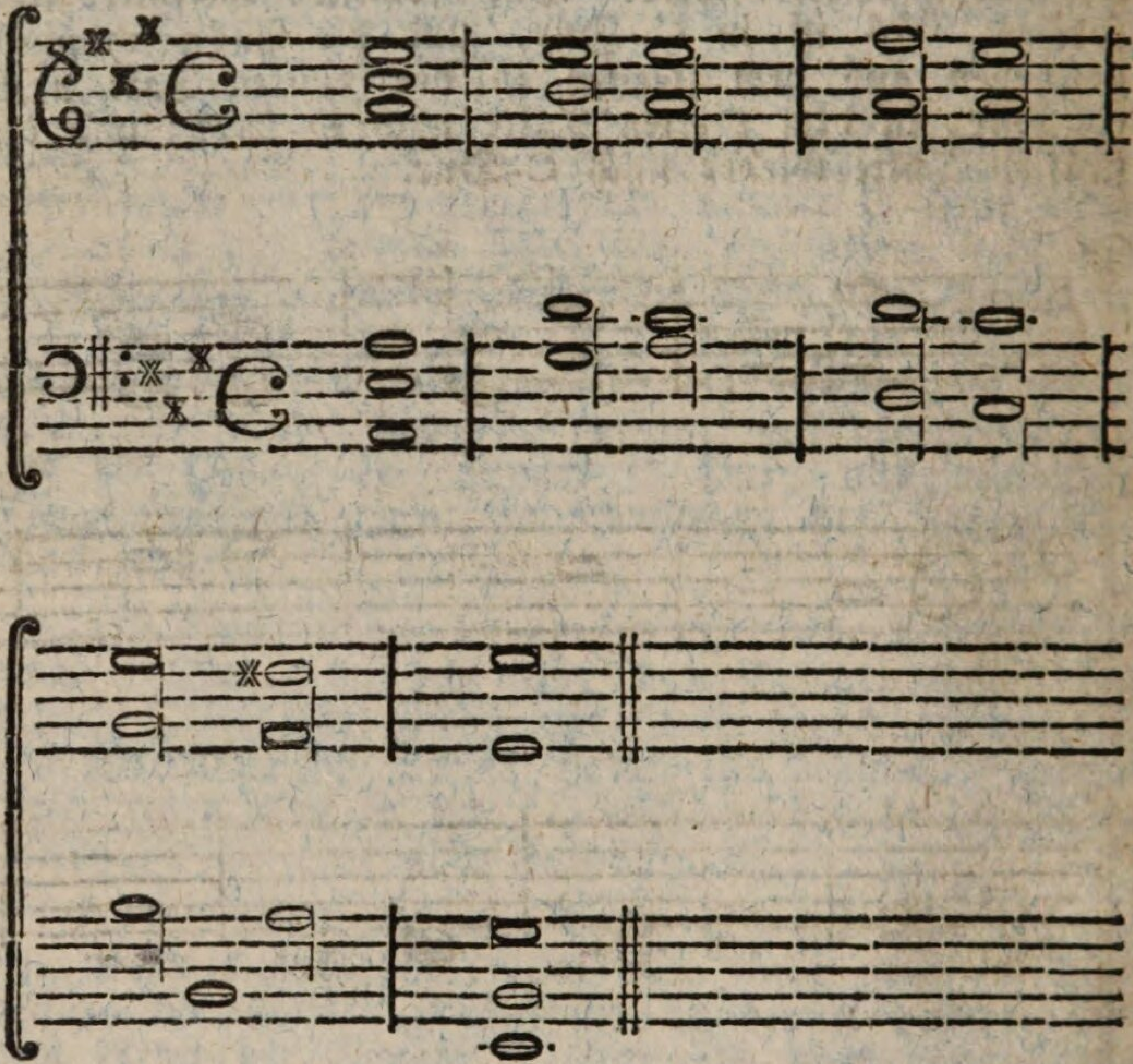


Zweitens: es kann in Einer Periode nur Eine Ausweichung bestehen, und mit dieser, oder auch nach dieser, der Uebergang statt finden.

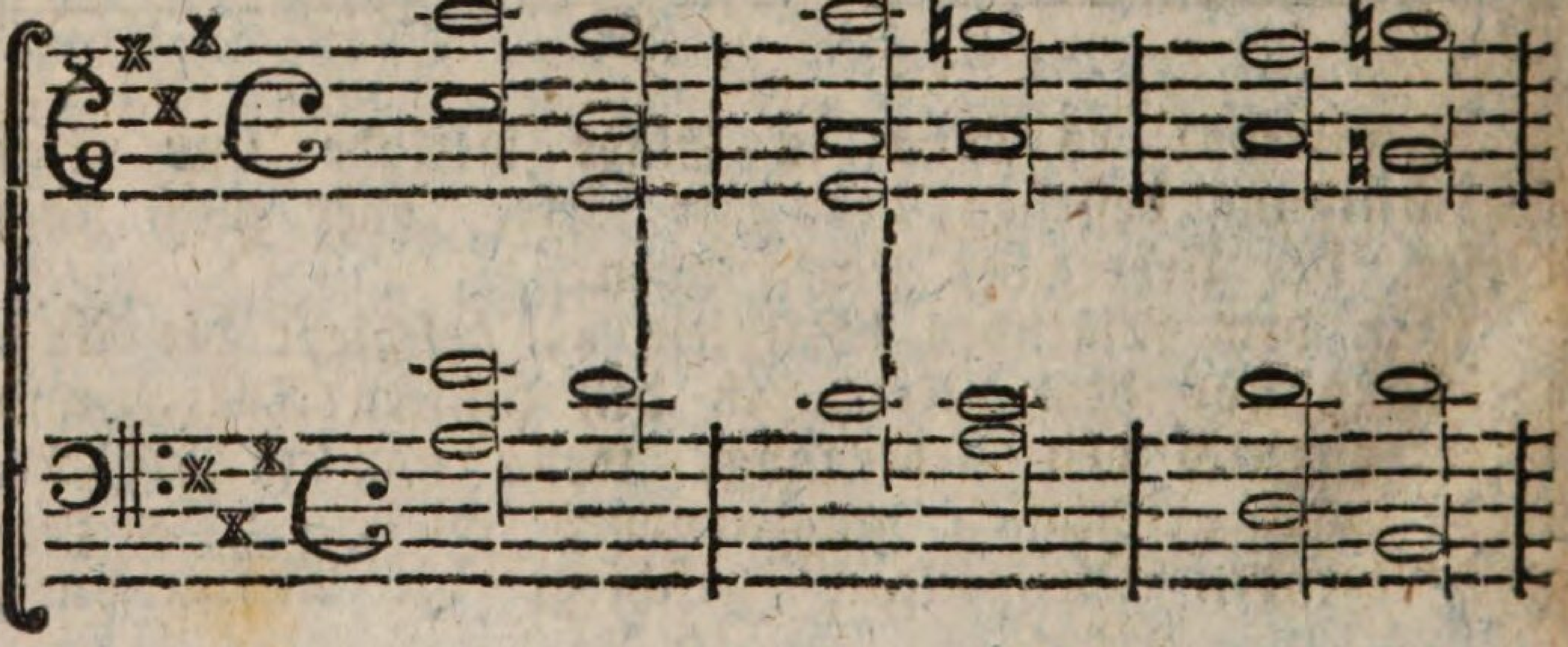
In dem folgenden Beispiele a, geschieht die Ausweichung aus dem vierten in den fünften Takt, und bildet zugleich den Uebergang, wenn nämlich die Periode als geschlossen angenommen wird. In dem nachfolgenden Beispiele b geschieht die Ausweichung

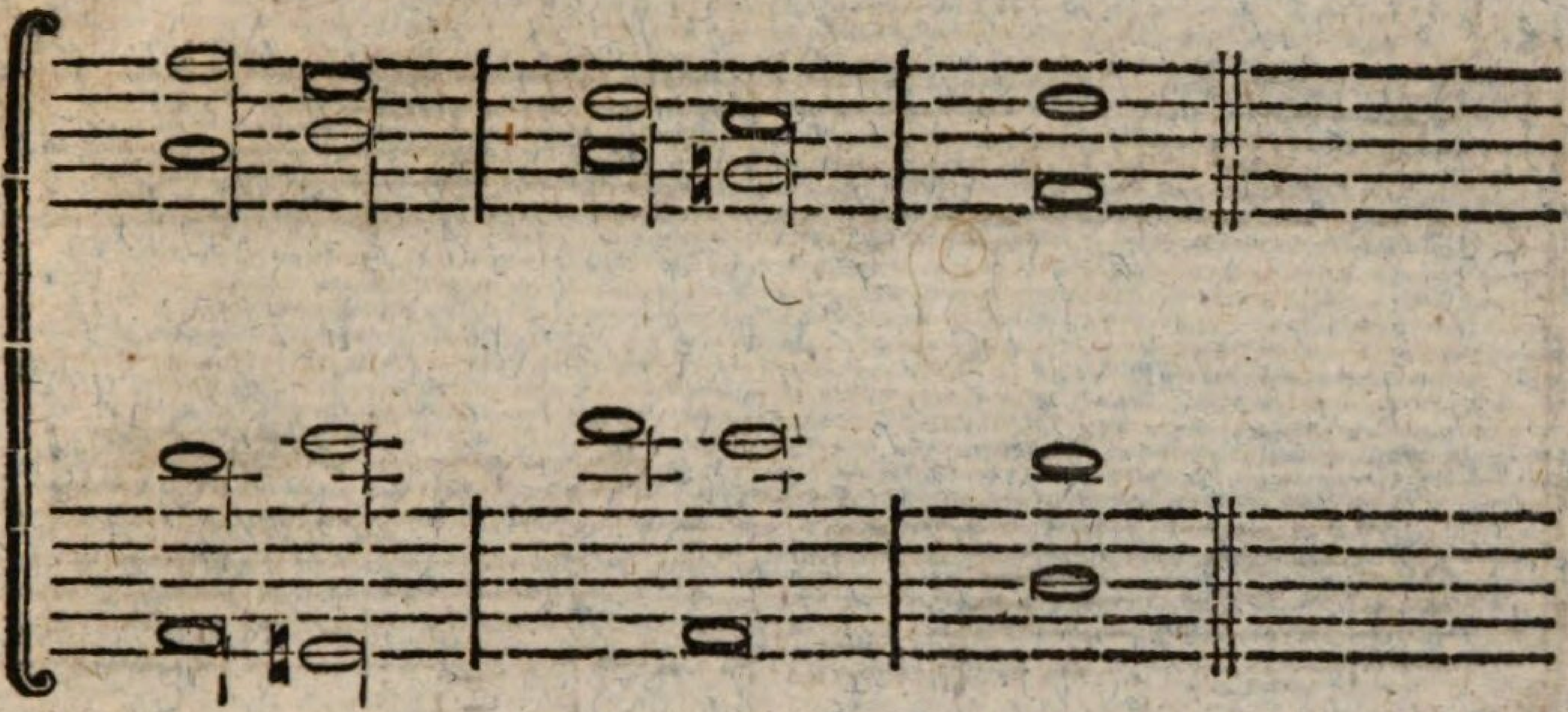
aus dem zweiten in den dritten Takt, und in dem sechsten wird in der Tonart in die ausgewichen worden, der Uebergang vollzogen.

a



b





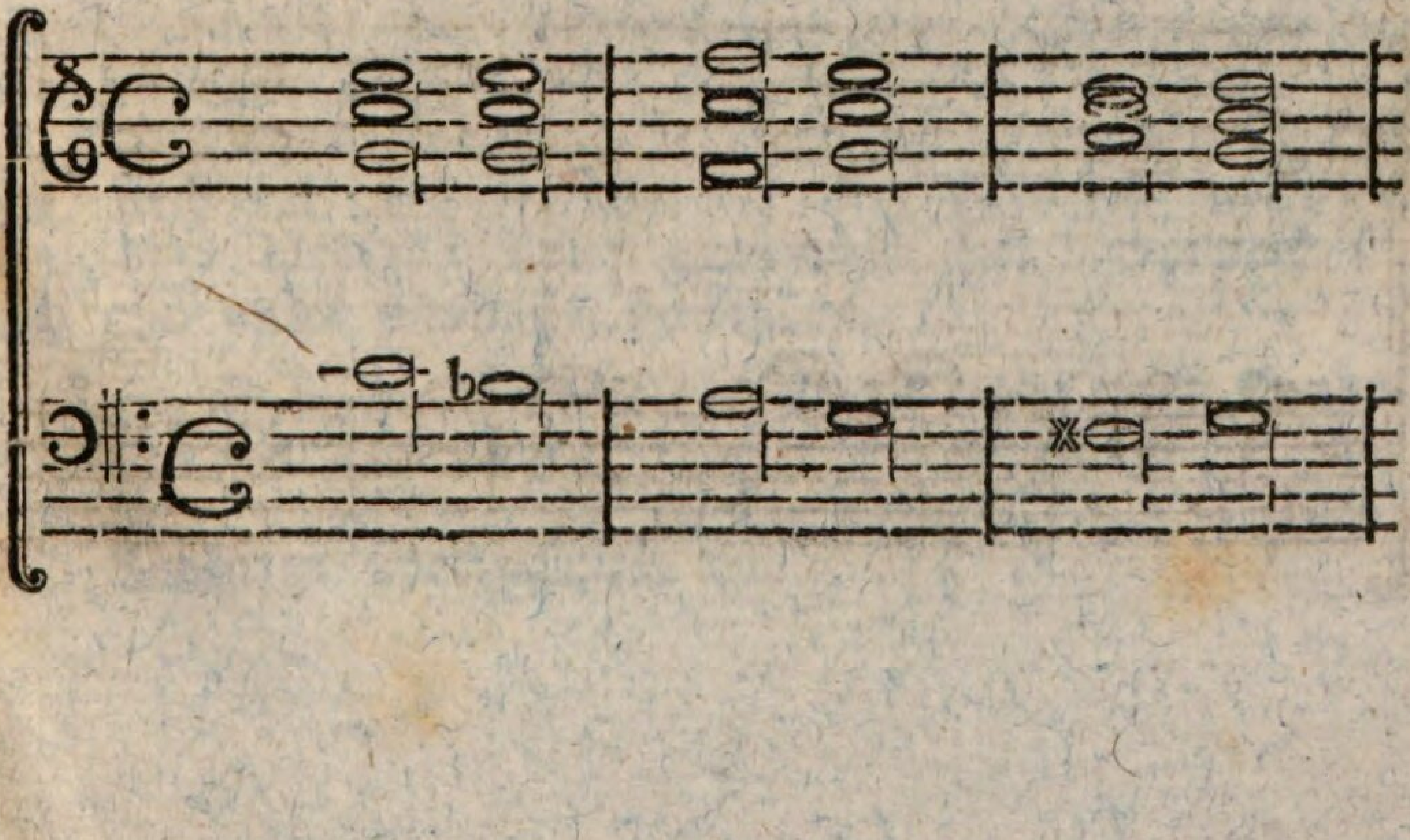
Drittens: es können mehrere Ausweichungen in Einer Periode eintreten, und mit der letzten, auch nach der letzten der Uebergang bewerkstelligt werden.

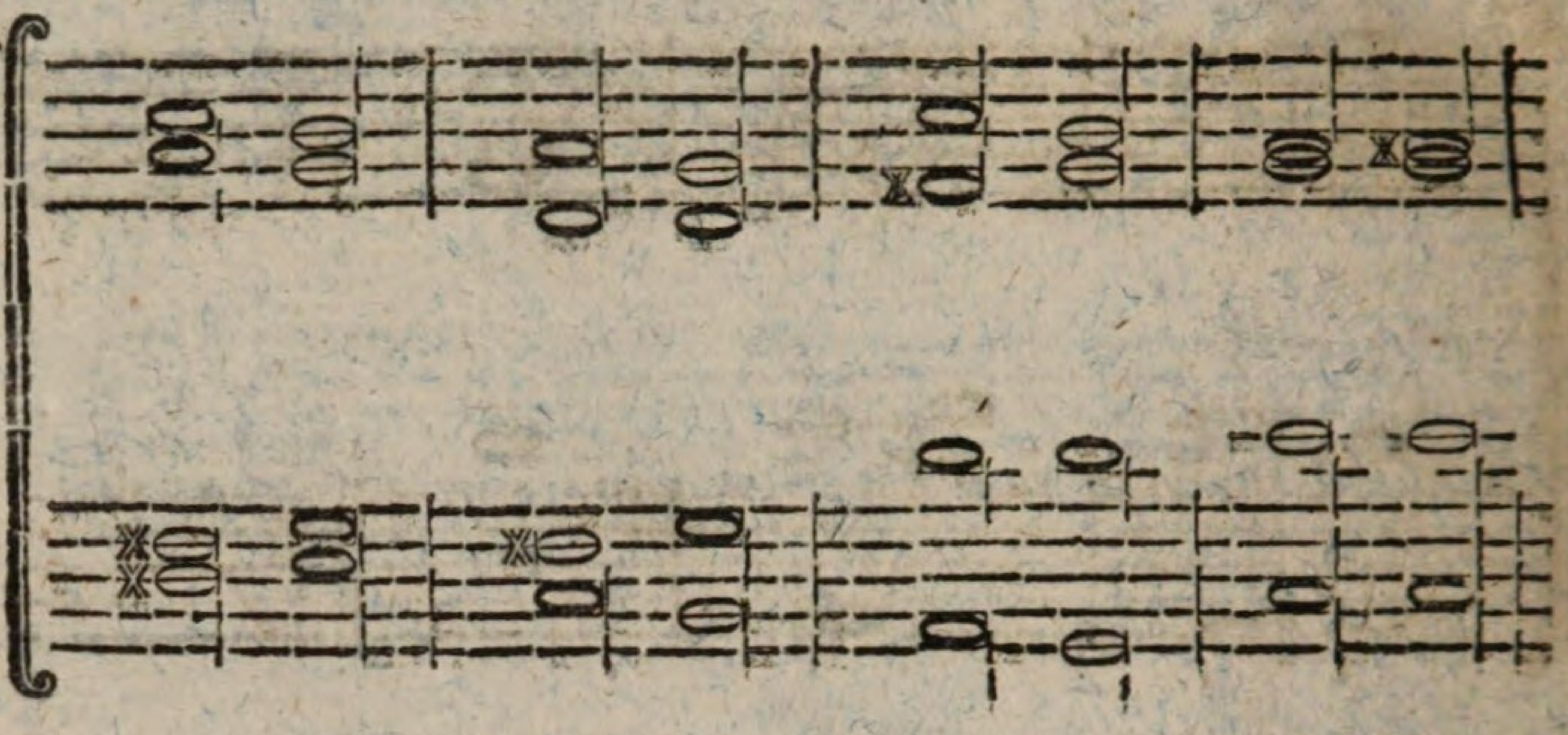
In dem folgenden Beispiel a, geschieht die erste Ausweichung aus dem ersten in den zweiten Takt; die zweite und dritte, im dritten und vierten Takt; die vierte, im fünften, und die fünfte aus dem achten in den neunten Takt.

Mit der letzten Ausweichung geschieht zugleich der Uebergang.

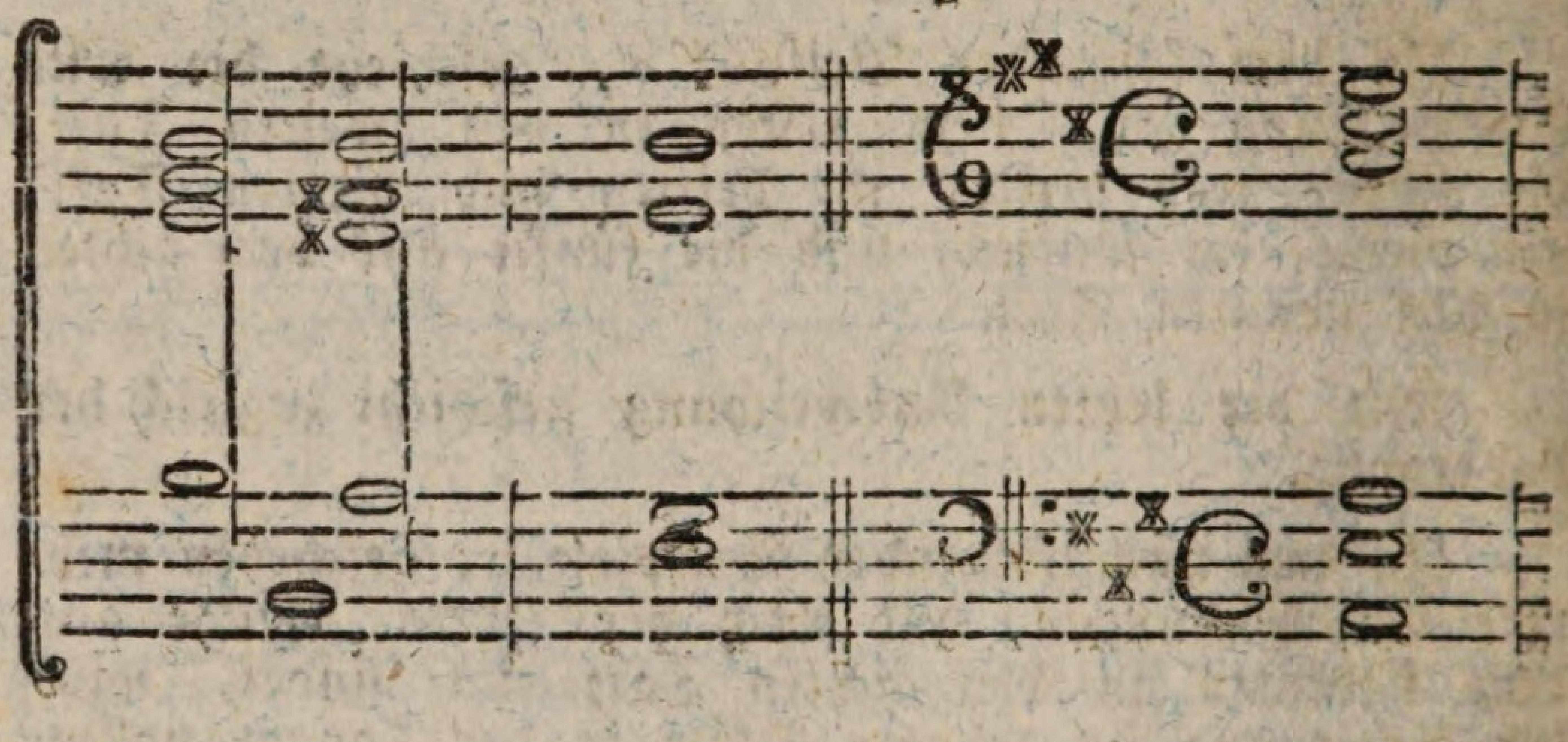
In dem nächstfolgenden Beispiele b, geschehen mehrere Ausweichungen, und nach der letzten, welche aus dem siebenten in den achten Takt statt findet, wird der Uebergang im zehnten Takte in der Tonart vollzogen welche die letzte Ausweichung herbeigeführt.

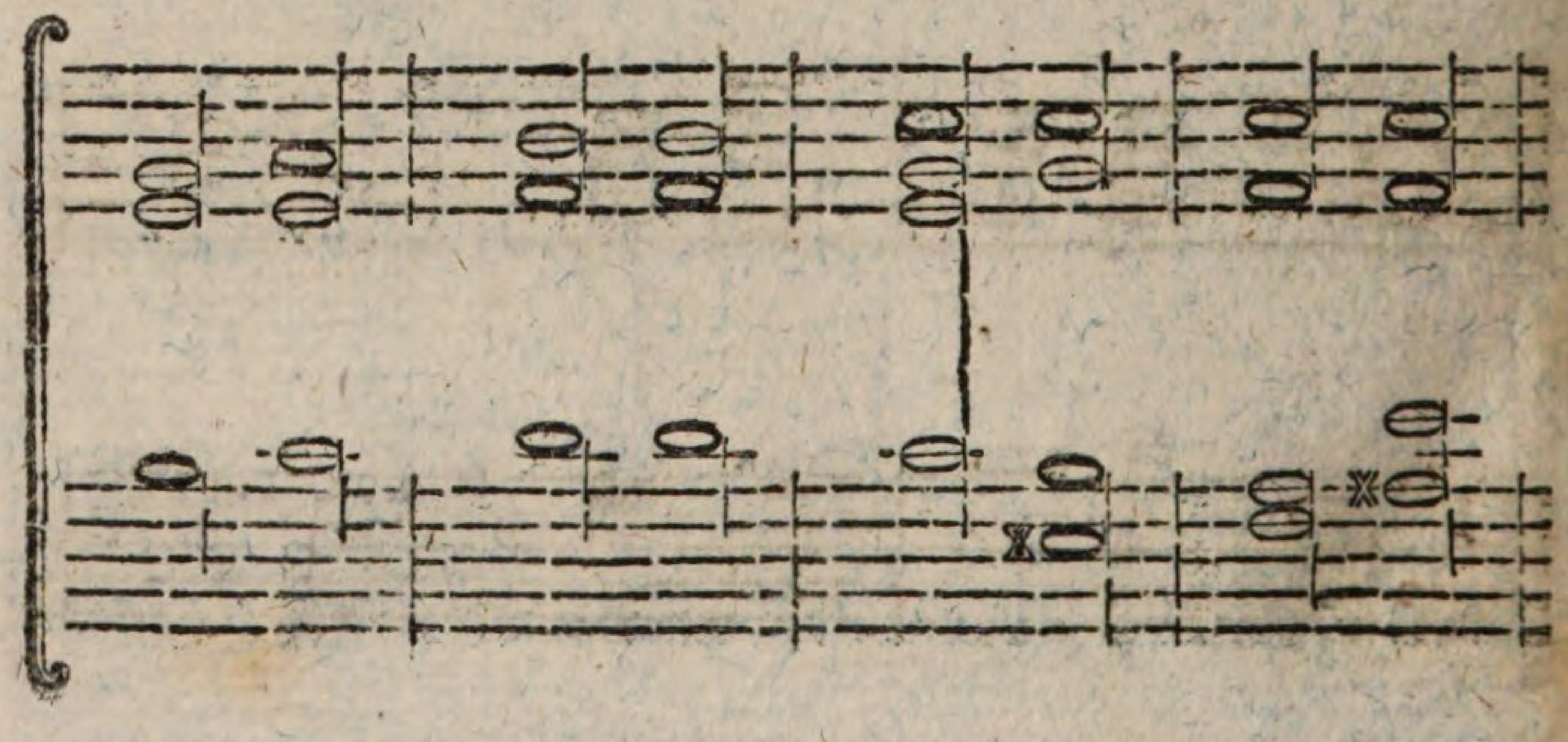
a

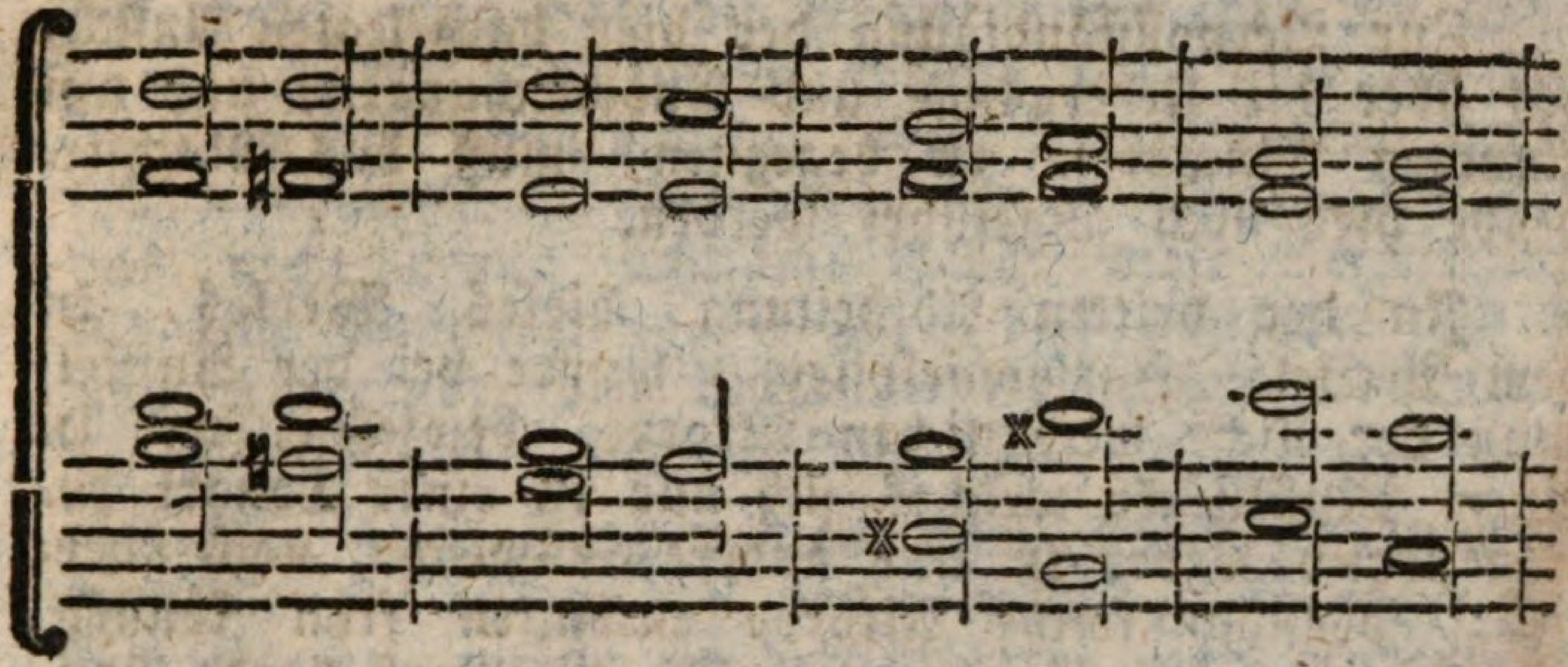


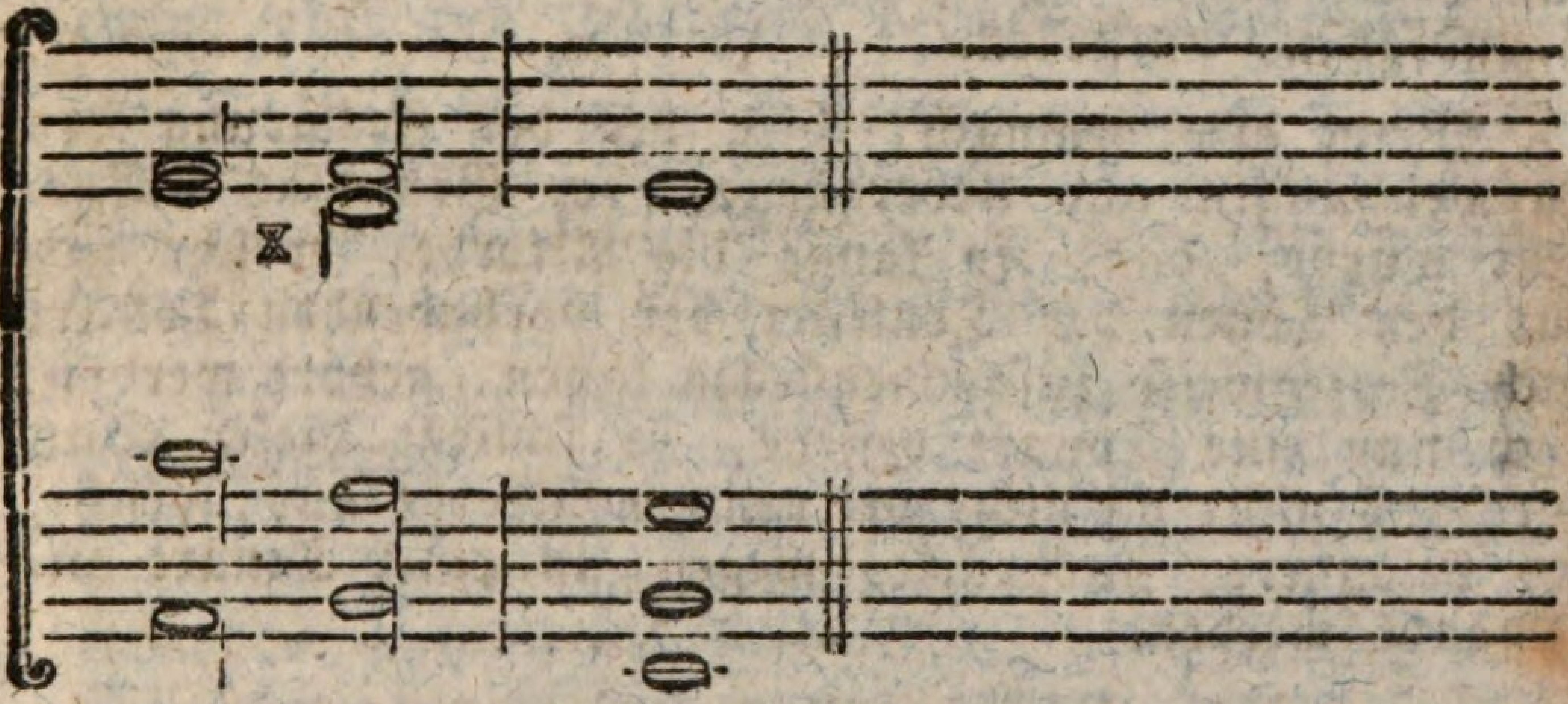


b









Ueber die Folge der Akkorde, die sich bei den mehreren oder wenigern Ausweichungen, die eine Periode sich in schließt, aufstellen, kann für die besonderen Fälle keine eigentliche Bestimmung statt finden, indem der Ausdruck, der dadurch erreicht werden kann, fast unendlich ist. Im Allgemeinen aber bestätigt es sich mit geringer Ausnahme, daß von den Akkorden, die in sich den aufeinanderfolgenden Ausweichungen aufstellen, stets der nachfolgende mit dem vorhergehenden einen oder mehrere Töne gemeinsam hat, wodurch sie sich alle unter einander verbinden.

Durch solche Verbindung ist es leicht, alle Tonarten in ihrer natürlichen Folge, wie außer dieser, aneinander zu reihen, und in die verwandten und fremden Tonarten überzugehen.

Zur Vervollständigung der hier dargelegten Ansichten über die Uebergänge und Ausweichungen, und um manchen Einwürfen zu begegnen, muß das Nachstehende hier noch angeführt werden.

In der dritten Abtheilung dieses Werkes, in dem Artikel: „Harmoniesystem," wurde bei der Aufstellung der nicht wesentlichen Akkorde, bewiesen, wie in einem Musikstücke welches sich nur in einer Tonart bewegt, also weder in eine andere ausweicht, noch übergeht, dennoch solche Akkorde enthalten seyn können, die sich aus der Tonleiter welche die vorhabende Tonart regiert, nicht erklären lassen, mithin sich nicht auf den Tönen dieser Tonleiter, nach den angenommenen Grundsätzen, aufstellen.

Wenn also demnach, hier bei der Erklärung der Ausweichungen und Uebergänge, der Grundsatz aufgestellt wurde, daß, so lange die Akkorde, welche sich aus den Tönen der Tonleiter der vorhabenden Tonart nach Terzenweise zusammenstellen lassen, gehört werden, auch nur eine Tonart bestehe, so schließt dieser Satz durchaus nicht die nicht wesentlichen Akkorde aus, welche, des besonderen Ausdruckes wegen, in einer Tonart angewandt werden.

Dieser Satz begreift die nicht wesentlichen Akkorde also in sich, indem, wie das in der vorher beregten Abtheilung, und dem darin enthaltenen Artikel erklärt wurde, diese Akkorde, nur dadurch in einer vorhabenden Tonart entstehen, daß einer, oder mehrere Töne der wesentlichen Akkorde um eine Tonstufe auf- oder abwärts, oder, was diesem gleich ist, die Töne, welche auf den bezeichneten zunächst liegendeu Stufen sich befinden, statt der dem Akkorde eigenthümlichen genommen werden. Es wird daher durch die Anwendung mehrerer nicht wesentlichen Akkorde in einer vorhabenden Tonart, weder ausgewichen noch übergegangen.

Durch das Eintreten eines oder einiger, dieser nicht wesentlichen Akkorde, wird zwar die Tonart, in der diese Akkorde als wesentliche begriffen sind, berührt, dennoch keineswegs aber das Gehör hineingeführt, oder darin

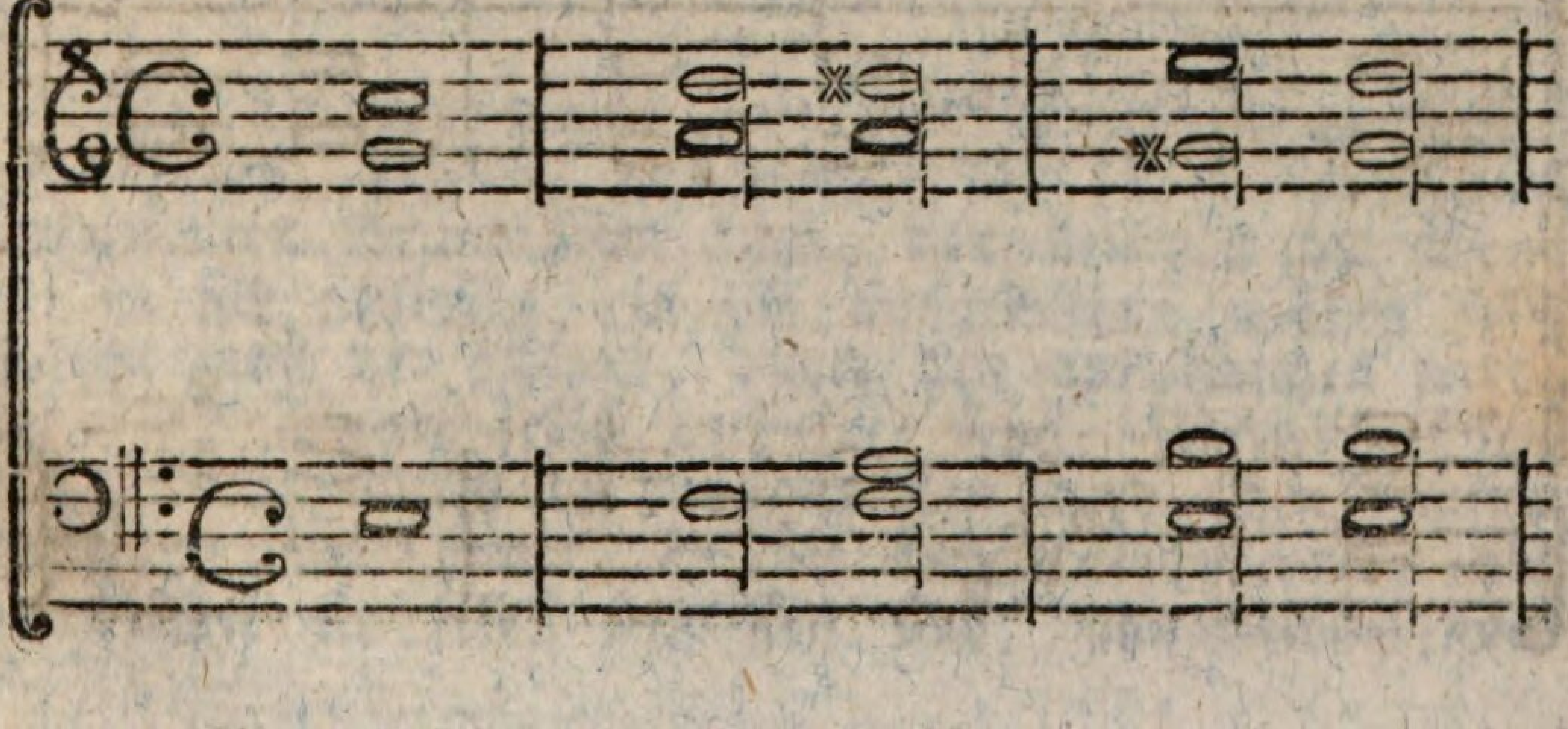
festgestellt, wie das die Ausweichung oder der Uebergang bewirkt. Diese Berührung kann aber die Tonart, in die ausgewichen, oder übergegangen werden soll, vorbereiten, oder vermitteln. Empfindet gleich das nicht genug achtsame Gehör diese Vermittelung als eine Ausweichung, so wird das achtsame und genau erwägende, den Unterschied zwischen der Ausweichung und dieser Vermittelung sehr wohl wahrnehmen.

Sie, diese Vermittelung führt durchaus keine andere Tonart außer der vorhabenden zu Gehör, denn die Akkorde, welche sie herbeiführt, sind nichtwesentliche Akkorde dieser Tonart, doch kann sie eine andere Tonart sehr stark aufregen, und dadurch die Ausweichung oder den Uebergang bedeutend vorbereiten.

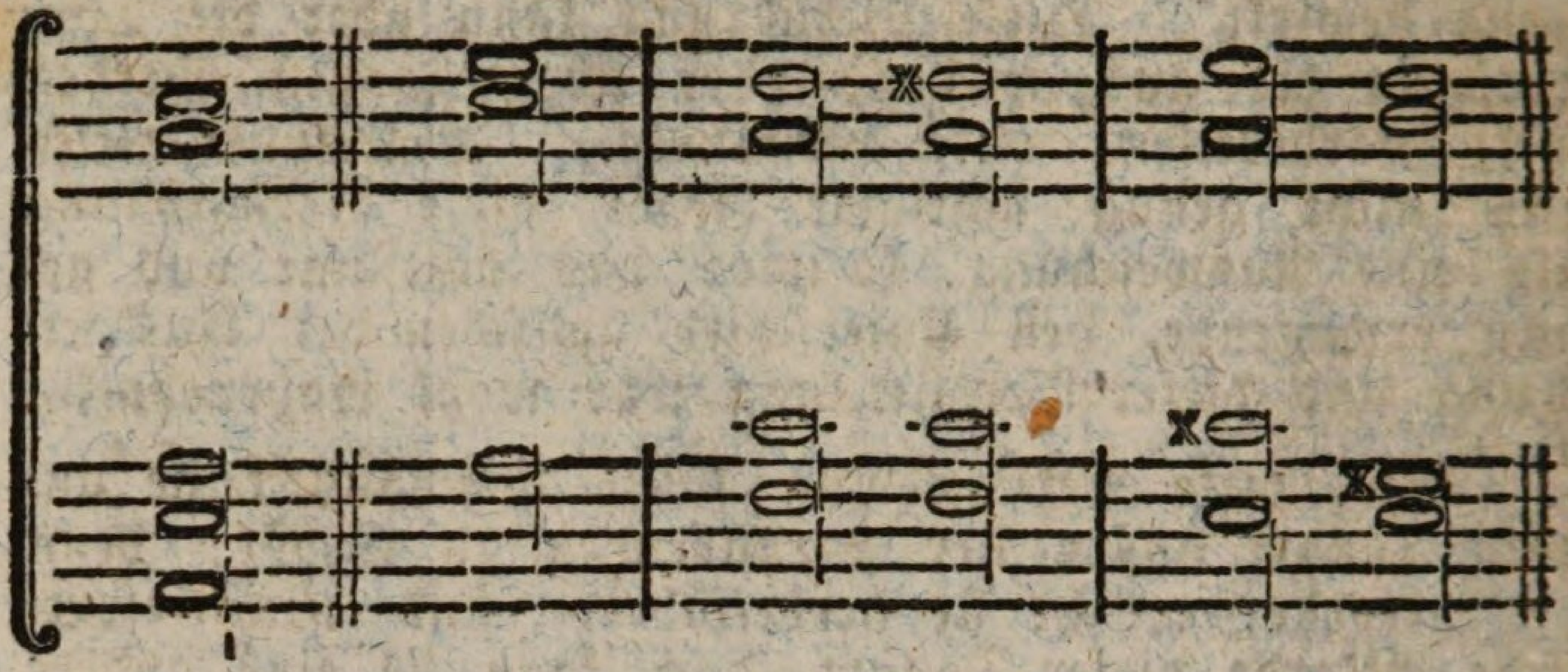
In den folgenden Beispielen a, b, c, d, e, welche als die Endstücke einer Periode müssen betrachtet werden, sind die vermittelnden Akkorde in den drei ersten der dritte, und in den zwei letzten der vierte Akkord.

Es ist hier gleichgültig, in welcher von den beiden Tonarten, die von einer Tonleiter regiert werden, nämlich Dur oder Moll, diese Sätze schließen, nur wird im Allgemeinen bei b, c, d, e, der Akkord, welchen der vermittelnde herbeiführt, als derjenige der auf ihn folgt, der Absicht gemäß gestellt, wiewohl das in manchen Fällen, des besonderen Ausdruckes wegen, auch nicht geschieht, sondern nur der Schlußakkord die Tonart erst ganz zu Gehör bringt, in die übergegangen wird.

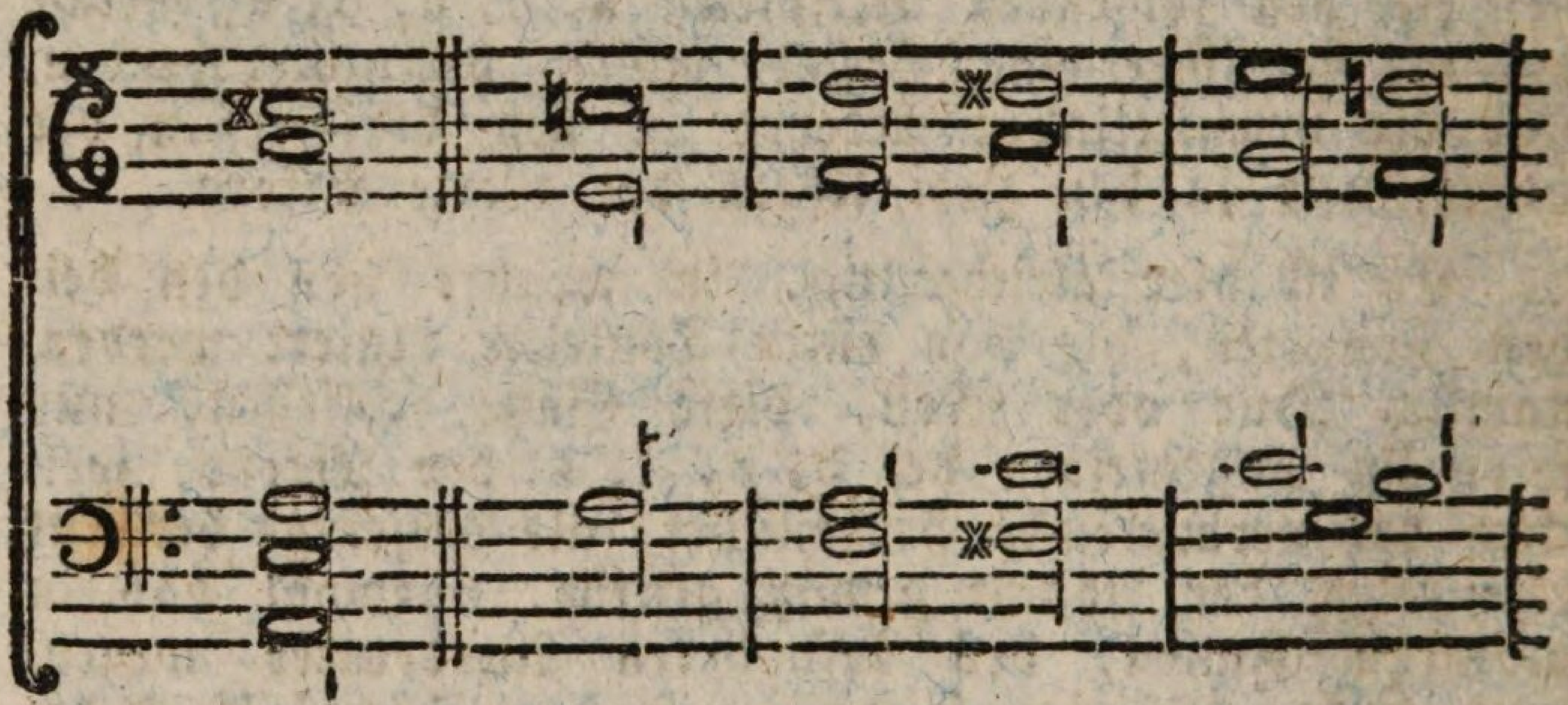
a



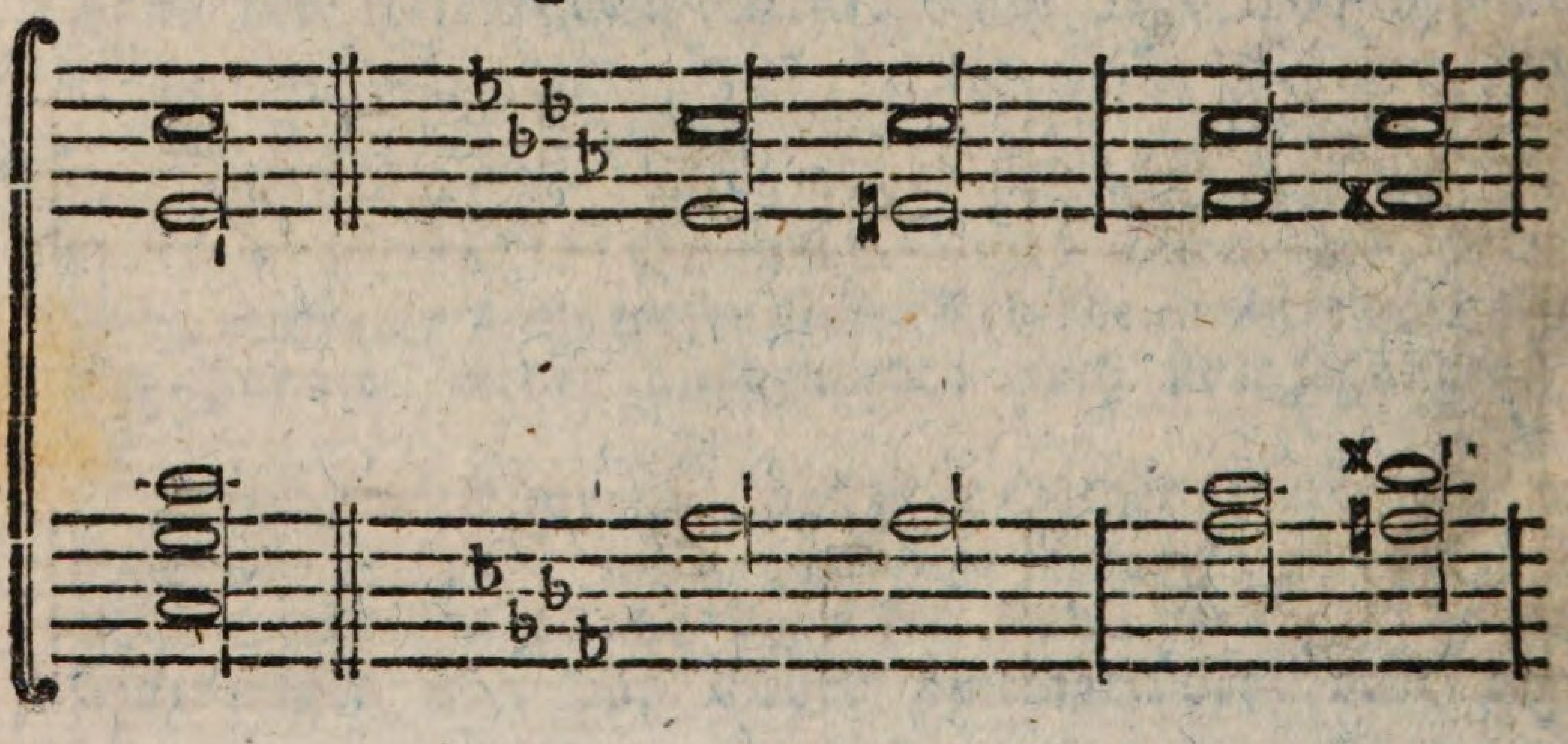
b



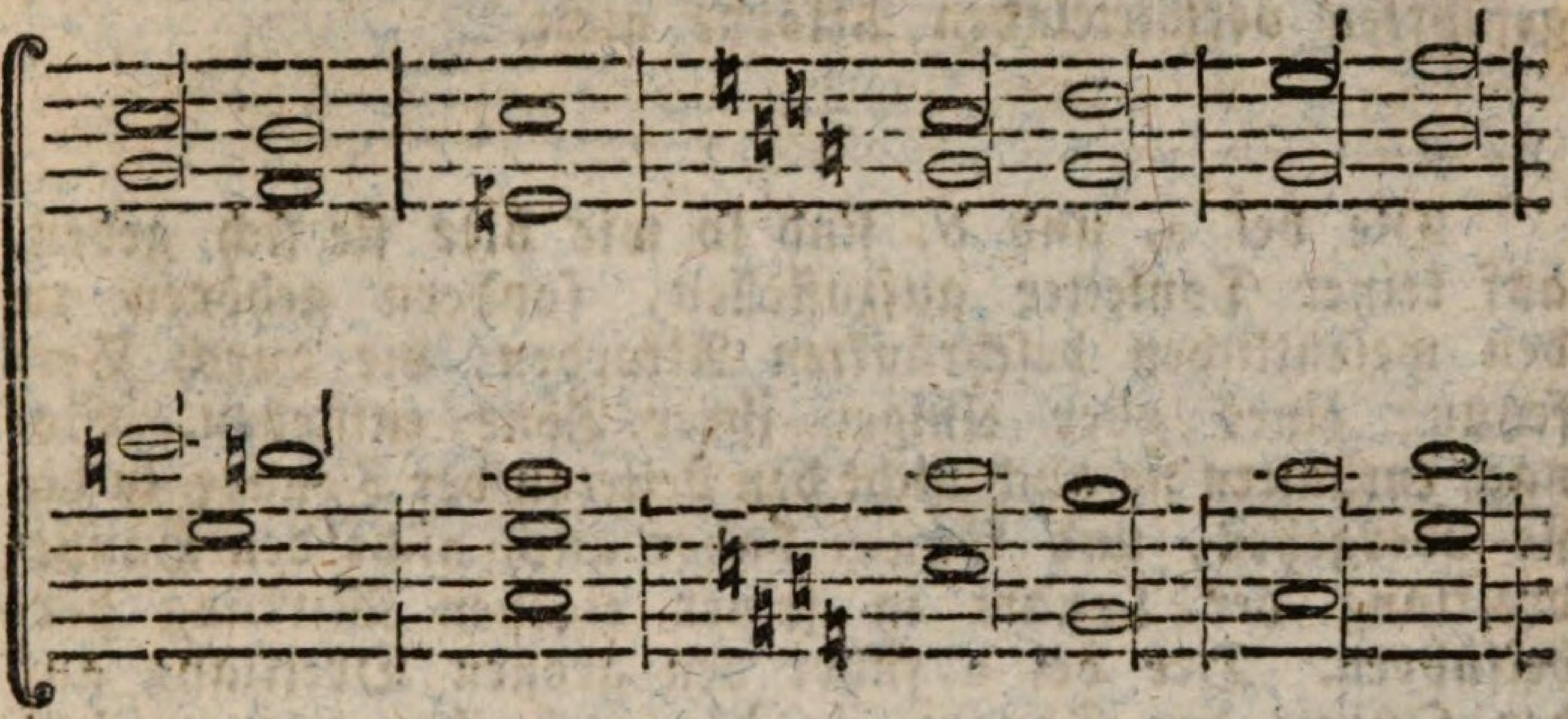
c

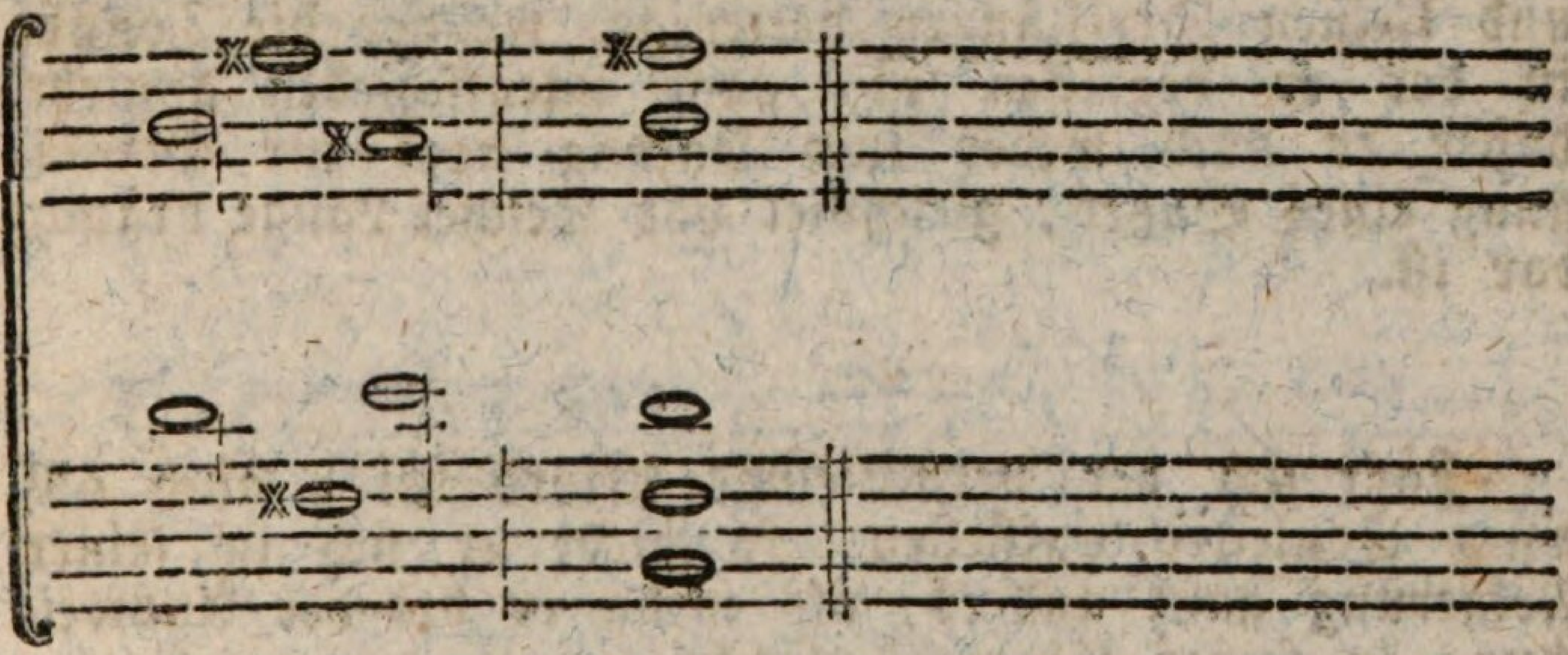


d



e





Wie das die vorstehenden Beispiele deutlich beweisen, sind die vermittelnden Akkorde von denjenigen, welche die Ausweichung bewirken, verschieden.

Die Akkorde welche die Ausweichung bewerkstelligen können, müssen, den vorhin für die Ausweichung aufgestellten Grundsätzen nach, den Leiteton der Tonart in sich schliessen, in die ausgewichen werden soll, mithin muß der Akkord, durch den ausgewichen wird, in dieser Tonart selbst enthalten seyn. Ferner müssen die Akkorde, durch die ausgewichen wird, den Hauptdreiklang der Tonart, in die ausgewichen wird, als in welcher sie selbst begriffen sind, unmittelbar nach

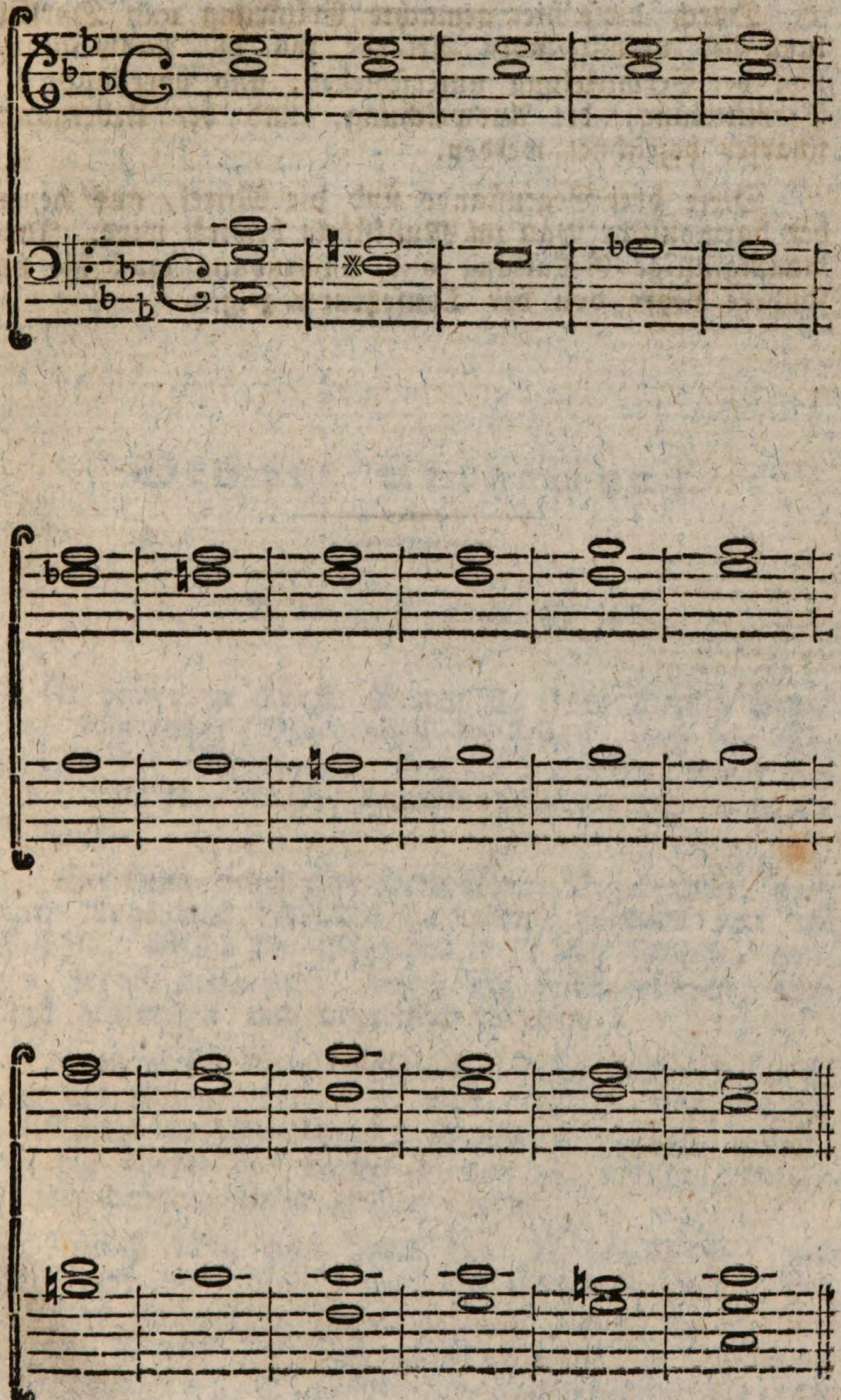
sich führen. Diese Bedingungen erfüllen die hier angeführten vermittelnden Akkorde nicht.

Die bei a, und b, sind so wie hier sie sich geben, auf keiner Tonleiter aufzustellen, sondern gehören zu den wesentlichen beschränkten Akkorden, die durch Versetzung eines oder einiger ihrer Töne entstehen. Sonach enthalten sie auch nicht den Leiteton der Tonart, in die sie übergehen, und können daher auch nicht den Hauptdreiklang der Tonart in seiner eigenen Wirkung herbeiführen. Der bei a führt den großen Dreiklang auf der Quinte der Tonart, in die nach ihm ausgewichen wird herbei. Der bei b und c führt den Quartsexten-Akkord der Tonart, in die nach ihm ausgewichen wird, zwar herbei, allein dieser Akkord ist von den großen und kleinen Dreiklängen derjenige, welcher die Tonart in der er begriffen ist, ganz unentschieden angiebt, daher er auch weder zum Anfang noch zur Beendigung eines Satzes, gleichviel von welcher Länge brauchbar ist.

Läßt sich der vermittelnde Akkord bei e auch auf einer Tonleiter aufstellen, so giebt er sich in seiner Folgerung ganz anders, als wenn er bei der Ausweichung in seiner Eigenthümlichkeit angewandt wird.

Er erscheint sonach hier, in Absicht auf die Vermittelung, als ein nicht wesentlicher Akkord, der sich den Folgerungen fügen muß, welche die herrschende Tonart nämlich diejenige, in die nach ihm ausgewichen wird, über ihn ausübt. Von den vermittelnden Akkorden bei c und d gilt dieselbe Erklärung, wie bei b.

Endlich folgt zu den gemachten Erörterungen noch ein Beispiel, in dem sich die Akkorde nach und nach vermitteln, ohne daß eine Ausweichung oder ein Uebergang darin statt findet.



Durch diese hier gemachte Erklärung und Darstellung der vermittelnden Akkorde soll die Ausweichung von der Vermittelung unterschieden, und überhaupt die Vermittelung, die Ausweichung, und der Uebergang, schärfer bezeichnet werden.

Diese drei Gegenstände sind die Mittel, aus denen der harmonische Bau im Musikstücke bewirkt wird. Ihre mannigfaltige Gestaltung und Anwendung muß die besondere Lehre von der Tonsetzkunst zeigen.

Sechste Abtheilung.

Ausdruck.

Die bildenden Künste können in ihren Werken weder eine folgerechte Begebenheit darstellen, noch den Augenblick der Begebenheit, den sie aufstellen, durch sich selbst erklären. Gleiche Unzulänglichkeiten hat auch die Tonkunst.

Sie kann weder eine fortlaufende Begebenheit, noch einen Augenblick derselben darstellen, sondern nur die Gefühle, welche die Begebenheit in sich schließt, erregen, jedoch diese weder durch sich selbst erklären, noch sonst bestimmen und begreiflich machen.

Trotz diesen Unzulässigkeiten, die der Verstand durchaus als Mängel betrachten muß, da sie ihm die Begreiflichkeit des Kunstwerkes unmöglich machen, gewähren die Werke der vorher bezeichneten Künste, so gestaltet, dennoch einen großen Genuß.

Genuß kann nur durch den Ausdruck, den das Kunstwerk hat, und durch den Eindruck, den dieser auf das Gemüth des Sehers oder Hörers macht, entstehen. Mittelst des Eindruckes wird zunächst die Phantasie befangen. In dieser ist aber sogleich der Ver-

stand thätig, und dieser sucht das Bestimmte, mithin das Begreifliche, im Kunstwerk.

Wenn nun in den Werken der vorhin beregten Künste nichts Bestimmtes und Begreifliches sogleich zu finden ist, sie dennoch aber, so betrachtet, einen großen Genuß gewähren, so ist das nur dadurch zu erklären, daß die Phantasie durch den stets ordnenden Verstand zu Gebilden und Begebenheiten geführt wird, und diese dem Kunstwerke beiwohnen läßt, von dem sie augenblicklich befangen ist.

Der Genießer des Kunstwerkes, wird sonach zugleich Dichter in demselben, wie denn der Genuß jedes Kunstwerkes, nicht anders als auf diese Weise möglich ist.

Zur Vervollständigung der hier gemachten Erörterung, und zur endlichen Feststellung des Ausdruckes, den die Werke der beregten Künste in sich schließen können, dürfte Folgendes noch gehören.

Bei der Betrachtung eines Gemäldes, mit dessen geschichtlichem Gegenstande oder sonstiger Veranlassung man nicht bekannt ist, wird man von der Wirkung des Ganzen befangen. Dieser Eindruck, den das Gemälde also macht, beruht in seiner Totalität. Der Ausdruck, den das Gemälde in seiner Totalität giebt, kann füglich der allgemeine Ausdruck genannt werden.

Wird die Begebenheit, welche das Gemälde darstellt, im Allgemeinen erklärt, zum Beispiel es stelle vor, wie ein König seine Kinder vor Gericht stellt und zum Tode verurtheilen läßt, so wird man von denjenigen Theilen des Gemäldes, welche zunächst die Begebenheit darstellen, befangen. Dieser Eindruck den das Gemälde also macht, beruht in seinen Einzelnheiten, und zwar in denjenigen, welche die Begebenheit an und für sich darstellen. Den Ausdruck, den das Gemälde so in seinen Einzelnheiten giebt, kann füglich der besondere Ausdruck genannt werden.

Kommt endlich zu der allgemeinen Erklärung der Begebenheit welche das Gemälde darstellt, noch die der Geschichte, in der diese Begebenheit enthalten ist, so

wird

wird man von der Geschichte ergriffen, und sowohl das Vorgehende, wie das Nachfolgende, der dargestellten Handlung, tritt lebendig in das Gemüth, und das Gemälde wird in seinem ganzen Umfange dadurch klar und begreiflich.

Dieser Ausdruck, den das Gemälde also giebt, kann füglich der bestimmte Ausdruck genannt werden.

Diesemnach ist also in einem Gemälde, welches einen geschichtlichen Gegenstand darstellt, ein dreifacher Ausdruck enthalten.

Dieser dreifache Ausdruck muß sich aber, wie natürlich, zu einem Gesammtausdruck des ganzen Gemäldes vereinigen, wenn dem Gemälde Einheit, mithin Totalität, beiwohnen soll.

Der vorhin aufgestellte allgemeine Ausdruck ist der Träger des besonderen Ausdruckes, wie denn der besondere Ausdruck ohne den allgemeinen nicht denkbar ist. So wie nun dem Vorigen nach, der besondere Ausdruck den allgemeinen aufhellt und erklärt, eben so erhellt und erklärt der bestimmte Ausdruck den besonderen. Durch die Erklärung, welche der bestimmte Ausdruck dem besonderen giebt, wird der letztere in dem ersteren aufgelöst, mithin an und für sich aufgehoben, und so ruht also der bestimmte Ausdruck auf dem allgemeinen.

Der bestimmte Ausdruck aber kann sich nicht anders, als in dem allgemeinen auflösen, wodurch das Gemälde im Ganzen und in den Theilen, klar und begreiflich wird. So beruht also jener dreifache Ausdruck, den ein Gemälde geschichtlichen Inhalts in sich begreift, in seiner Totalität.

Es ist demnach klar, wie der Betrachter eines Gemäldes, ohne den besondern oder bestimmten Ausdruck desselben zu kennen, in dem allgemeinen Ausdruck den es vermöge seiner Totalität giebt, mittelst seiner Phantasie, Alles findet.

Denn die Phantasie, von dem alles ordnenden Verstande stets geleitet, macht sich zuerst die Handlung,

welche das Gemälde darstellt nach ihrer Ansicht klar und begreiflich, und verflicht dann diese in eine Geschichte.

Diese hier entwickelten Begriffe über den Ausdruck, wie er sich in den Werken der bildenden Künste giebt, lassen sich füglich auch auf die Werke der Tonkunst anwenden. Diese Begriffe werden durchaus nicht gefährdet, wenn erörtert wird, wie bei den Werken der bildenden Kunst, das Gebilde die Empfindung erweckt, in der Tonkunst aber die Empfindung das Bild erweckt. So wie das Bild die ihm gemäße Empfindung erregt, so erregt die Empfindung das ihr gemäße Bild, denn in der Kunst treibt die Phantasie alles zu Gebilden, was ihr klar und begreiflich werden soll.

Ein Musikstück gewährt den allgemeinen Ausdruck, den es geben kann, wenn es in seinen Tonverhältnissen richtig; in dem ihm bestimmten Zeitmaaße genau, und in der vorgezeichneten Schwäche und Stärke der Töne möglichst angemessen vorgetragen wird. Was hier die Richtigkeit der Tonverhältnisse betrifft, so werden solche als kunstgemäße angenommen. Der Vortrag, wie er hier bei dem allgemeinen Ausdrucke gedacht werden muß, ist derjenige, welchen die Orgel, das Clavier, die Harfe, überhaupt alle Instrumente, die keine naturgemäße Tonverhältnisse haben, zulassen, und auf denen also auch nicht der Ton selbst, erst von dem Vortragenden geschaffen wird. So vorgetragen, erscheint das Musikstück wie ein Gemälde, im Kupferstich, also als völlig richtig und gut ausgeführte Zeichnung. Der Ausdruck den es also giebt, kann füglich der allgemeine genannt werden.

Gleichwie das Gemälde sich im Besonderen dann erst recht giebt, wenn die Zeichnung durch Farben ausgeführt wird, und durch die Eigenthümlichkeit der Farben und ihre mannigfaltige Verschmelzungen das Gemälde Leben und Reiz erhält, und dadurch die Darstellung desselben, in seiner besonderen Bedeutung hervortritt, eben so kann das Musikstück erst dann seine möglichst besondere Bedeutung erhalten, wenn es von solchen Instrumenten vorgetragen wird, welche natur- und kunstgemäße Tonver-

hältnisse, wie auch jede Stärke und Schwäche des Tones, und alle nur möglichen Verschlingungen und Schattirungen der Töne zulassen. Denn nur durch diese Instrumente und die menschliche Stimme, abgesehen von den Worten, welche diese ihren Tönen geben kann, ist es möglich, die besondere Bedeutung der im Musikstücke herrschenden Empfindung hervorzuheben.

Bei solchem Vortrage gewährt das Musikstück den besonderen Ausdruck.

Der besondere Ausdruck besteht also darin, daß durch ihn das Eigenthümliche der Empfindung, welche in dem Musikstücke herrscht, in seiner besonderen Bedeutung sich giebt; eben so wie bei dem Gemälde durch den besonderen Ausdruck die Begebenheit, welche es darstellt, im besonderen hervortritt.

Den bestimmten Ausdruck gewährt das Musikstück dann, wenn die in ihm waltende Empfindung in ihrer Bedeutung und eigenthümlichen Beziehung, durch Worte oder andere Bezeichnungen klar gemacht wird.

Im ersten Falle ist es die Vokalmusik, im zweiten die Pantomime, wozu noch Tänze, Märsche u. d. g. gehören. Der bestimmte Ausdruck nimmt wie in dem Gemälde, so auch im Musikstücke, den besonderen Ausdruck in sich auf, und löst sich selbst in den allgemeinen Ausdruck auf. In den Musikstücken, die, ihrer Natur nach, die Eigenschaften, welche den bestimmten Ausdruck gewähren, nicht in sich begreifen, die aber dennoch von solchen Instrumenten, welche, wie vorher gezeigt worden, den besondern Ausdruck dem Musikstücke geben können, vorgetragen werden, löst sich der besondere Ausdruck in dem allgemeinen auf.

Mangelt nun gleich den Musikstücken, welche von solchen Instrumenten vorgetragen werden, die, ihrer Einrichtung zu Folge, den besonderen Ausdruck nicht geben können, dieser Ausdruck, und gewähren dennoch diese Musikstücke so vorgetragen einen bedeutenden Genuß, so ist die Erklärung hier dieselbe, die in diesem Falle vorher von dem Gemälde gegeben wurde, näm-

lich die Phantasie bringt den besonderen Ausdruck hinein, indem es ihr unmöglich ist, eine Melodie ohne Beziehung zu irgend einer Empfindung aufzunehmen.

Sind nun auch die bis hieher geführten Vergleichungen des Ausdruckes zwischen dem Gemälde und dem Musikstücke, im allgemeinen als statthaft anzunehmen, so muß doch der besondere Ausdruck, der in dem Musikstücke auf eine ganz andere Art erzielt wird, wie in dem Gemälde, in seiner Eigenthümlichkeit erörtert werden. Beide Künste weichen, was das Bestehende des besonderen Ausdruckes in dem Werke betrifft, darin von einander ab, daß dieser Ausdruck von dem Künstler im Gemälde feststehend gemacht werden kann, dagegen im Musikstücke der Künstler denselben weder feststehend machen, noch sonst hinlänglich bezeichnen kann, sondern ihn der Ein- und Ansicht des Vortragenden überlassen muß. Hierin ist der Tondichter dem Theaterdichter gleich; er kann nur den Charakter zeichnen, die Ausführung bleibt dem Darsteller überlassen.

Es ist daher leicht möglich, und wird nicht zu selten wahrgenommen, daß ein Musikstück, welches allen Forderungen eines Kunstwerkes entspricht, wie auch wahrhaften Geist in sich hat, von gleich gebildeten Tonkünstlern verschieden, jedoch in der Verschiedenheit ähnlich, vorgetragen, und von gleich gebildeten Kunstverständigen verschieden in dieser Verschiedenheit aber auch ähnlich, empfunden wird. Dieses hat, in nächster Beziehung auf die Musik, seinen Grund darin, daß diese Kunst, ihrer Natur nach, Empfindungen, und diese, so zu sagen, nur dem Geschlechte und nicht der Gattung nach, ausdrücken kann.

Denn sie kann weder das Einzelne, noch das Beschreibende in der Empfindung geben, sondern nur das Allgemeine derselben. Sonach ist es natürlich daß sich sowohl bei dem Vortrage als bei der Anhörung eines Musikwerkes für bloße Instrumental-Musik, die Gattung der Empfindung nach der Individualität des Vortragenden und des Zuhörenden giebt, weil das Gefühl ein Produkt der eigenen Organisation des Indi-

viduums ist, und sich nach der Leidenschaftlichkeit desselben giebt.

Diese Verschiedenheit der Aufnahme eines Musikwerkes für Instrumentalmusik, findet bei einem Werke dieser Kunst für Vokalmusik, in weit geringerem Grade statt. Die Empfindung wird hier bestimmter durch die Worte, welche die Dichtkunst dazu giebt. Noch größer wird diese Bestimmtheit, wenn diese Worte auf eine Person sich beziehen, welche in der Empfindung handelt, und am größesten wenn diese Person sich handelnd darstellt, wie z. B. in der Oper.

Nach diesen mehrfachen Betrachtungen des Ausdruckes dürfte es klar seyn, daß der Tondichter bei der Schöpfung eines Werkes vorzüglich auf den allgemeinen Ausdruck hinarbeiten muß, und zwar in der Beziehung, daß jedem Musikwerke ein eigenthümlicher, und, in wie fern solches bei der Instrumentalmusik in dieser Kunst möglich ist, ein bestimmter Charakter beiwohnen muß. Durch welche Mittel das Charakteristische des Musikwerkes bestimmt und begreiflich wird, ist vorher angegeben worden, und hier ist nur noch als nachträglich zu bemerken, welche Mittel bei der Instrumentalmusik anzuwenden sind, um eine fast gleiche Bestimmtheit und Begreiflichkeit zu haben, wie sie die Worte, oder Pantomimen geben. Sie, diese Bestimmtheit, kann in der Instrumentalmusik dadurch erreicht werden, wenn in das Musikwerk solche Melodien eingeschaltet werden, die in der Regel gewissen Begebenheiten oder Sachen im Leben zukommen. Ganz besonders geschieht solches aber dann, wenn diese Melodien von denjenigen Instrumenten gegeben werden, die man bei den Begebenheiten und Dingen zu hören gewohnt ist.

Was nun endlich den besondern Ausdruck betrifft, den der Tondichter seinem Musikwerke trotz aller ihm zu Gebote stehenden Bezeichnungen, bei weitem nicht hinlänglich andeuten kann, sondern welchen er der Beurtheilung und dem Gefühle des Künstlers überlassen muß, der sein Werk vorträgt, so können die Mittel, welche der Künstler als Vortragender, und zwar als Sänger oder Spieler anwenden muß, um ihn hervor-

zubringen, hier, in dieser Theorie der Musik, die sich nur damit beschäftigt, die allgemeinen Sätze dieser Kunst aufzustellen, weder erörtert noch sonst auseinander gesetzt werden.

Dieser Gegenstand gehört ganz besonders in diejenige ausübende Musik, welche sich damit beschäftigt, die vorhandenen Musikwerke auszuführen. Das Folgende wird diesen Gegenstand nur in so fern berühren, als es dieser Theorie angemessen seyn dürfte, um dem angehenden Tondichter, oder dessen Beurtheiler, einige Ansichten darüber zu eröffnen.

In vielen Musikstücken geringen Gehaltes für solche Instrumente, die natur- und kunstgemäße Tonverhältnisse anwenden können, ist von dem Tondichter auf den besonderen Ausdruck, nicht vorzugsweise gerechnet, und zwar darum, weil der allgemeine Ausdruck darin, an sich bestimmt hervortritt, und der noch nöthige besondere, sehr leicht von dem Vortragenden gefühlt wird, und auch leicht von ihm gegeben werden kann. Der allgemeine Ausdruck kann in den bezeichneten Musikstücken nur durch grobe Unwissenheit oder Ungeschicklichkeit zerstört werden. Wird er nicht zerstört sondern, wie das auch ganz leicht möglich ist, ganz und rein zu Gehör gebracht, so kann das Musikstück, in seinem ganzen Ausdrucke sich entfalten.

Alle größere und wichtigere Tonstücke aber können des besonderen Ausdruckes nicht entbehren; auch will ihn der Tondichter durchaus beachtet wissen, und keinesweges dem Zufalle überlassen. Nicht wenige dieser Musikstücke setzen, was den besonderen Ausdruck betrifft, eine mächtige Beherrschung der Stimme oder des Instruments bei dem Vortragenden voraus, vorzugsweise aber Studium und Einsicht in die Kunst überhaupt. Diese Eigenschaften welche der besondere Ausdruck, wenn er in seinem höchsten Grade erscheinen soll, nöthig hat, machen das Wesen der Virtuosen.

Mit Unrecht wird in der neuesten Zeit die Fertigkeit in der Kehle, oder in der Fingern, als die eigentliche Virtuosität geachtet.

Solche Fertigkeit allein macht nicht die Virtuosität, sondern sie ist ihr nur Mittel. Ihr Zweck ist, den besonderen Ausdruck in seiner höchsten Klarheit, in allem Reiz und aller Anmuth zu geben, und dadurch den höchsten Ausdruck, dessen die Musik mächtig ist, in seiner ganzen Größe, und Lebendigkeit empfinden zu lassen. In der neuesten Zeit sind viele der vortragenden Musiker oberflächlich geworden. Zu dieser Oberflächlichkeit hat sie ihre Eigenliebe und Selbstsucht geführt, die in dem flachen Urtheile der Menge ihren Stützpunkt findet.

Die Menge hält sich gar gerne bei einem Kunstwerke an Persönlichkeit, was bei ihr natürlich ist, da sie etwas hat, durch welches sie nach ihrer Art, das Kunstwerk selbst genießt.

Das flache Urtheil der Menge liegt nicht natürlich in ihr, sondern in ihr liegt das reine Gefühl, und das Vermögen für die höchste Begreiflichkeit der Kunstwerke, nur haben die schlechten Künstler die Menge irre gemacht durch ihr sinn- und geschmackloses Treiben der Kunst. Mittelmäßige Künstler, auch wohl höhere, die aber nicht Selbstständigkeit genug haben, den Beifall für das Wesen ihrer Kunst zu opfern, lassen sich stets von der Menge treiben, statt daß der Künstler diese treiben soll. Da nun die Menge, wie gesagt, sich gerne an Persönlichkeit hält, so glauben diese Musiker nicht besseres thun zu können, als sich mit ihren Künsteleien und Kunststückchen hören zu lassen.

Diese Künstler mit ihrem Treiben haben eine nicht geringe Zahl Tondichter gefunden, die sich bequemen, ihnen ihre Kunststückchen oder sonstige Forderungen, die sie zu ihren Ausstellungen gebrauchen, in Reihe und Glied zu stellen. Manche dieser Künstler haben sich sogar selbst zu Dichtern gemacht, und spielen diese Rolle noch bei weitem trübseliger, wie die erstern.

Durch dieses so bezeichnete Beginnen der Künstler wird der besondere Ausdruck fast nur allein betrieben, und der allgemeine nur in so ferne beibehalten, damit der erstere nicht ganz und gar zerfließt. Das Wesen der Kunstwerke in Beziehung auf den Ausdruck wird

dadurch also eigentlich umgekehrt. Statt daß der besondere Ausdruck auf dem allgemeinen ruhen soll, muß hier der besondere den allgemeinen erhalten.

Doch auch die größeren Tondichter haben sich von dem Reiz und der Ergötzlichkeit, welche der besondere Ausdruck gewährt, hinreißen lassen, den besonderen Ausdruck auf Kosten des allgemeinen zu erheben.

Hierzu bewegt sie mit einigem Recht die heut zu Tage so weit getriebene Ausbildung des Instrumentenspiels. Von dieser großen Ausbildung wollen die Tondichter in ihren Werken in Bezug auf den besonderen Ausdruck Anwendung machen. Da sie nun mit Grund voraussetzen, daß nicht jeder der Vortragenden bei nicht unbedeutender Fertigkeit des Instrumentenspiels, und Zartheit und Annehmlichkeit des Tones, so viel Einsicht in die Kunst, auch weder Geschicklichkeit noch Gelegenheit genug hat, um ihre Werke hinsichts des besonderen Ausdruckes zu ergründen, so wollen sie diesen Ausdruck nach Möglichkeit in ihren Werken bezeichnen, um ihn dem Vortragenden sogleich bemerklich zu machen.

Um dieses bewerkstelligen zu können, mußten außer denjenigen Zeichen und Ausdrücken welche der allgemeine Ausdruck in den Musikwerken nöthig gemacht, auch noch solche, welche mit dieser in Verbindung, den besonderen Ausdruck bezeichnen, eingeführt werden.

Die Anwendung aller dieser Bezeichnungen in einem Musikstücke die sich bald auf einzelne Noten, bald auf eine oder mehrere Figuren beziehen, wozu noch diejenigen kommen welche die besonderen Schleifungs- und Stricharten für die Instrumente bezeichnen, machen dem Vortragenden nicht wenig, sondern oft recht sehr viel zu schaffen. Will der Tonkünstler diesem Allen gnügen, und, wie das nicht anders seyn kann, auch die ungewöhnlichen Figuren, welche ihm die Tondichter sehr oft unnöthiger und unbesonnener Weise zur Ausführung stellen, mit Leichtigkeit überwinden, so sieht er sich stets in das mühevolle und geisttödtende Studium des Instrumentenspiels gebannt, und zu einer Maschine herabgewürdigt. Das Studium des Gesan-

ges und des Instrumentenspiels, in Beziehung auf den Ton und die Kehlen= und Fingerfertigkeit, kann nur dann für die Kunst wahrhaft ersprießlich seyn, wenn es mit Verstand und Einsicht getrieben, und alles damit verbunden wird, was die Kunst überhaupt und die Musik insbesondere dazu darbietet. Wird dieses Studium so getrieben, so macht es nicht allein die genaue und höchst geläufige Ausführung, selbst schwieriger Musikstücke, möglich, sondern aller wahrhafte Ausdruck, den diese Werke aus sich offenbaren können, kann lebendig, mit allem Reiz und zu großer Ergötzlichkeit, herausgehoben werden. Heutiger Zeit ist dieses Studium leider in der Regel das Grab alles wahrhaften Ausdruckes geworden, denn es besteht in einer Abrichtung zur Seiltänzerei. Die Werke der älteren Tondichter zeigen, wie wenig diese den besonderen Ausdruck durch Bezeichnungen angeben wollten, denn es finden sich in ihren Werken nur, höchst wenige Andeutungen dazu. Stets bezeichneten sie den besonderen Ausdruck nur in so weit, als es nöthig war, um den allgemeinen nicht zu beeinträchtigen. Den besondern in seinem ganzen Umfange aber überließen sie stets dem Vortragenden zur Ergründung. Unter dem besondern Ausdrucke verstanden sie aber den wahrhaften, der aus dem Gegenstande, welchen der allgemeine Ausdruck in sich schließt, hervorgeht.

Dieser konnte auch so gedacht, nicht durch die f., p., fz., rinfz., <, >, cresc., decresc., u. d. g. bezeichnet, sondern mußte aus dem Werke selbst durch Studium herausgesucht werden. Da galt denn auch kein Prahlen und Hervorstechen mit der Fertigkeit der Kehle oder des Instruments, sondern diese mußten, als Mittel zum Zwecke, sich der Einsicht und Anwendung des Vortragenden fügen. Selten werden außer den üblichen Ueberschriften bei einem Musikstücke früherer Zeit, mehr als einige f. und p. gefunden, und auch diese sind in mehreren Stücken eines Werkes, oft nicht anzutreffen. Von den neueren Bezeichnungsarten des besonderen Ausdruckes, die jetzt die geringfügigsten Werke fast bedecken, ist in jenen keine Spur zu finden.

Freilich kann hingegen eingewandt werden, daß die älteren Tondichter nicht eine so hohe Ausbildung der mechanischen Fertigkeit, bei den ihre Werke Vortragenden, voraussetzen konnten, wie heutiger Zeit, und daß, da sie einmal da ist, und auch bei ihrer guten Anwendung eine Ergötzlichkeit gewährt, dieselbe auch allerwärts angewandt werden dürfe.

Daraus mußte aber auch folgen, daß wir bei größeren und mehreren Mitteln einen weit höheren Ausdruck hervorbringen, wie unsere Vorfahren.

Nicht also aber ist diesem, denn das Gegentheil ist nicht allein nicht zu bezweifeln, sondern zu beweisen. So lange die Tonkünstler nur allein dem Studium der mechanischen Fertigkeit, und nicht dem Studium der Kunst überhaupt obliegen, auch die Fertigkeit der Kehle oder des Instruments überall hervorstellen, und dem Zuhörer zunächst begreiflich machen wollen, ist an den höheren und wahrhaften Ausdruck dessen die Musik mächtig ist, und der in ihren Werken sich entfalten kann, nicht zu denken.

Instrumentirung.

Die heutiger Zeit so weit getriebene Ausbildung fast aller gebräuchlichen Instrumente, sowohl in den Tönen, als in der Handhabung derselben, bieten dem Tondichter zur Ausführung seiner Werke einen bedeutenden Reichthum dar. Dieser Reichthum ist für den besondern Ausdruck, der ihn vorzugsweise braucht, von sehr hohem Werth. Um den Werth dieses Reichthums gehörig würdigen und anwenden zu können, muß der Tondichter mit ihm aber auch ganz bekannt seyn; das heißt, er muß eine gründliche Kenntniß aller dieser Instrumente und ihrer genaueren Handhabung besitzen, muß wissen, in welcher Zusammenstellung sie sich für den vorhabenden Ausdruck am besten schicken, und in welchen Registern ihre schlechten, guten, und vorzüglichen Töne sitzen.

Diese Andeutungen der Kenntnisse der Instrumente, welche der Tondichter, will er sie benutzen, besitzen muß, bedürfen bei dem eigentlichen Unterricht in der Tonsetzkunst einer weiteren Ausführung. Diese Ausführung kann aber in gegenwärtiger Theorie, die sich nur mit dem Allgemeinen der Tonkunst beschäftigt, nicht wohl aufgenommen werden.

So wie der besondere Ausdruck durch die Vereinigung aller Instrumente, zusammt der menschlichen Stimmen, abgesehen von den Worten, welche diese aussprechen, zur höchsten Bestimmtheit und Begreiflichkeit gebracht werden kann; so vermindert sich diese Bestimmtheit und Begreiflichkeit, wenn nur Ein Geschlecht der Instrumente, als allein Saiteninstrumente, oder allein Blaseinstrumente, oder endlich nur Singestimmen angewandt werden. Noch mehr vermindert sich diese Bestimmtheit und Begreiflichkeit, wenn nur eine Gattung der Instrumente angewandt wird, als nur allein Violinen, oder Flöten, oder Hörner, u. s. w.

Bei der Anwendung einer Gattung von Singestimmen oder Instrumenten macht die von Menschen-Stimmen, sey es die weibliche oder die männliche, die höchste, und die von solchen Saiteninstrumenten wie Claviere oder Harfe, die geringste Wirkung. Dort lebt die Seele im Ton, und hier ist keine in ihn hineinzubringen. Ein Musikstück, allein für Streichinstrumente, oder allein für Blaseinstrumente, oder allein für Gesangsstimmen, kann an sich, ohne weitere Beziehung auf andere Musikstücke, oder zu einer Gelegenheit, viel Ausdruck haben, und großen Genuß gewähren, allein nicht einen solchen Ausdruck welchen ein Musikstück giebt, in dem alle vorbenannte Stimmen vereint sind. In größeren Musikwerken, in denen alle Instrumente zusammt den Singestimmen vereint sind, und in denen die Streich- oder Blase-Instrumente, oder die Singestimmen, einzelne Musikstücke, oder in diesen längere Sätze, allein und für sich auszuführen haben, ist die Wirkung, des Contrastes wegen schon größer, als wenn jede dieser Gattung wie vorher bemerkt ist, für sich allein, ohne weitere Beziehung Musikstücke aus-

führt. Zweierlei Anwendungen der Instrumente und Singestimmen sind es vorzüglich, vor welchen sich der angehende Tondichter zu hüten hat, erstens: daß er nicht ohne wohlberechneten Effekt das eine Geschlecht der Instrumente oder die Singestimmen, im kleineren Kreise, auch die Gattungen, als sogenannte Füllestimmen in langen Tönen gehen lasse, zweitens: daß er die einzelnen Instrumente oder Singestimmen, nicht in kleinen ungehörigen und nichts sagenden Figuren, bald hier bald dort beschäftige. Das erste giebt sich Orgelartig, und ist die leichteste Art, die Instrumente unterzubringen. Doch solcher Qualm erstickt alle Mannigfaltigkeit, und erweckt bei dem Zuhörer Leere. Das zweite zwingt den Zuhörer, überall hin zu hören, bringt ihn um den Fluß der Hauptmelodie, und erregt endlich Verwirrung in ihm.

Diese zwiefache nichtssagende Anwendung der Instrumente, trifft in solchen Musikstücken, die für Streich- und Blaseinstrumente bestehen, recht häufig die letzteren. Ist gleich nicht anzugeben, wie zu einem vorhabenden Ausdruck, die Streich- und Blaseinstrumente, mit guter Oekenomie, zur besten Wirkung anzuwenden sind, so wird es stets gut seyn, wenn eins oder mehrere Instrumente hervortreten sollen, von ihnen, wenn auch kleine, doch verständliche Sätze ausführen zu lassen, und nicht einen Satz unter mehrere Instrumente zu zersplittern.

Wie wenig die Blaseinstrumente mit Oeconomie zu guter Wirkung verwandt werden, davon zeigen die meisten unserer jezigen Opernmusiken. Außer, das Posaunen und mehrere Paar Hörner, auch wohl Trompeten, eine stete Mitgift dieser Produkte sind, so wird wenn diese auch in manchen Musikstücken schweigen, doch in der Regel das ganze übrige Orchester mit allen Instrumenten, zu allen Musikstücken benutzt, und recht selten ist es, daß die Clarinetten, Oboen und Flöten dabei unter sich wechseln. Diese Wohlhabenheit der Blaseinstrumente, schlecht angewandt, ist auf die Dauer lästig und endlich widerlich, indem sie die Charakteristik der Musikstücke sehr beeinträchtigt. Sie, diese Wohlhabenheit bringt es zu Wege, daß, wenn

unter mehreren heutigen Opern-Produktionen, ein Werk von Gretry, Piasiello, u. d. g. gehört wird, die Armuth der Blaseinstrumente in diesen Werken angenehm und behaglich empfunden wird. Wie ganz anders wußte unser große herrliche Mozart diese Wohlhabenheit der Blaseinstrumente, die er größtentheils erst schuf, zur vortrefflichsten Wirkung zu verwenden. Einzeln und vereint erscheinen sie in seinen Werken stets als unentbehrlich. Von welcher großen und wunderbaren Wirkung sind nicht einzelne Blaseinstrumente in seinen Arien, als im Titus, Idomeneus, und andere. Mit welcher Einsicht hat er in Händels Messias die Blaseinstrumente angewandt. Nicht minder wie die Mozartschen Werke, sind auch die von Haydn und Beethoven, als Muster der Instrumentirung anzuführen. Aus diesen Werken allen kann der angehende Tondichter lernen, was gute Instrumentirung ist. Doch wird solches Studium weit größeren Erfolg haben, wenn es von einem erfahrnen Lehrer mit mündlichen Erörterungen geleitet wird.

Einer besonderen Beurtheilung bedarf wohl in diesem Artikel diejenige Gattung von Musik, die von Staatswegen öffentlich getrieben, einem bedeutenden Theile der Volksthümlichkeit angehört, nämlich: die Militairmusik.

Diese Gattung der Musik mag hier in zweifacher Hinsicht erörtert werden, erstens, in Absicht auf die verschiedene Instrumentirung, welche sie in neuerer Zeit angenommen hat; zweitens was den Punkt anbetrifft, daß von ihr größtentheils nur übersetzte Musikstücke ausgeführt werden.

Was zuerst die Instrumentirung, in Beziehung auf die verschiedenen Truppengattungen, und die Charakteristik derselben betrifft, so ist die für die leichte Infanterie und die gesammte Cavallerie, gut und zwekmäßig instrumentirt, mit Ausnahme der Klappentrompete, welche bei den Cavallerie-Musikchören angewandt wird. Die gezwungene und gekniffene Töne, welches dieses Instrument giebt, sind an sich schlecht, und der

Trompete ganz unnatürlich, auch sind sie dem Zuhörer in der Regel widerlich.

Die Trompete und das Waldhorn, diese ältesten aller jetzt üblichen Instrumente, sind so allgemein in ihrem Ton und ihrer Wirkung gekannt, daß auch das allerbeste Surrogat stets von dem Original als verschieden wird erkannt werden. Der größere Bereich der Töne, welchen die Klappentrompete gegen die gewöhnliche Trompete gewährt, ist für diese Gattung der Musik, durchaus kein Gewinn, denn diese Töne geben sich gegen die natürlichen Trompetentöne fremdartig, und stören den Effekt dieser Gattung der Musik, ohne sie auch nur theilweise zu haben. Ist es gleich möglich, mittelst des größeren Bereichs der Töne, welche die Klappentrompete enthält, in dieser Gattung der Musik, Musikstücke auszuführen, was ohne diesen Bereich nicht möglich wäre, so entsteht doch die Frage: ist es nöthig, und für diese Gattung der Musik zweckmäßig, solche Musikstücke auszuführen, und ist es überhaupt dem reinen Kunstgefühle gemäß, die Blase-Instrumente gegen ihre Natur zu gebrauchen, und ihnen Aufgaben zu machen, die gegen diese Natur streben.

Was den ersten Theil dieser Frage betrifft so ist er wohl dahin zu beantworten, daß er durchaus unzweckmäßig sei die Klappentrompete bei dieser Gattung der Musik, besonders in Beziehung auf die Anwendung, welche von dieser Gattung bei dem Militair gemacht wird, zu gebrauchen, indem durch ihre Töne, die Charakteristik dieser Musik-Gattung überhaupt und in der hier besonderen Beziehung, sehr gestört wird. Die jetzt scheinbar nothwendige Anwendung der Klappentrompete bei dieser Musikgattung würde dann ganz aufhören, wenn sie sich darauf beschränkte nur originale Musikstücke auszuführen, die in dem Geiste gedichtet sind, den sie in ihrer angeführten Beziehung aufregen will und soll. Dieser Geist ist groß und erhaben, aber dabei lebendig muthvoll, und so kann ihn auch die Trompete in ihrer Natürlichkeit geben. Diese Beantwortung des zweiten Theiles der vorhin gestellten Frage muß gleicherweise dahin ausfallen, daß die Blase-Instrumente, sowohl wenn sie alle vereint sind, als wenn sie einzeln angewandt werden, nur in ihrer Natürlichkeit benutzt werden müssen, wenn der ihnen eigene Charakte-

ristische Ausdruck nicht beeinträchtigt, oder gänzlich gestört werden soll. Dieser charakteristische Ausdruck wird auch dadurch gefährdet, wenn den einzelnen Instrumenten solche Figuren zur Ausführung gestellt werden, die auf diesen Instrumenten, ihrer natürlichen Einrichtung nach, nur schwer, und dabei nicht glatt und geläufig herauszubringen sind, oder auch ihrer Eigenthümlichkeit entgegen streben. So klingt es sehr poßierlich, wenn, wie das heut zu Tage recht häufig geschieht, die Contrabässe sich in solchen Figuren bewegen, die nur für die Violinen gehören, und wenn das Horn solche Figuren ausführen soll, die der Flöte oder Oboe gebühren, und wenn endlich Flöten, Oboen, und Clarinetten, mit solchen Figuren, die der Violine oder dem Clavier eigen sind, sich beschäftigen müssen.

Die Einwendung, daß durch solche Aufgabe für die Instrumente, sowohl die Instrumentisten in der Ausbildung ihrer Fertigkeit, als die Instrumente in der Ausbildung der Töne gewinnen müssen, ist durchaus nicht zu gestatten. Jeder gute, fertige und erfahrne Instrumentist wird gewiß, und wie er auch als wahrhafter Künstler nicht anders kann, die Ausbildung der Töne seines Instruments, und die Fertigkeit diese zu handhaben, nur in Beziehung auf die Eigenthümlichkeit des Instruments und des Ausdruckes, der durch diese zu erreichen ist, betreiben. Auch nur auf diesem Wege ist die wahre Vervollkommung der Instrumente und der Instrumentisten bis jetzt geschehen, und wird auch ferner geschehen.

Diese im allgemeinen erörterte Eigenthümlichkeit der Blaseinstrumente, sowohl im Ton, wie in der Behandlung, muß bei der Anwendung einiger oder mehrerer dieser Instrumente, besonders wenn sie allein ohne Streichinstrumente angewandt werden, durchaus nicht unberücksichtigt bleiben. Ohne diese Berücksichtigung, kann der Tondichter leicht den charakteristischen Ausdruck, den er dem vorhabenden Gegenstande geben will, sehr beeinträchtigen; auch werden bei einer großen Vereinigung der Blaseinstrumente nicht selten einige gänzlich unterdrückt, mithin die Kräfte unnütz vergeudet.

Ein Beispiel für diese unzweckmäßige Benutzung der Blaseinstrumente giebt diejenige Militairmusik, welche bei der Infanterie zur Zeit gebräuchlich ist. Außer der unzweckmäßigen Benutzung dieser Instrumente führt diese Militairmusik, noch einige Instrumente, als große und kleine Trommeln, Triangel, Becken und Glockenstöcke, mit sich. Dieses Getümmel bedeckt und zerstört noch völlig das Gute, welches die Instrumente leisten. Bei dieser Militairmusik, befinden sich alle jetzt üblichen Blaseinstrumente. Die Clarinetten, klein und groß, sind in dieser Musik das, was die Violinen in einem Orchester sind.

Hiezu eignen sich in dieser Musik die Clarinetten aber durchaus nicht, denn sie haben einen sanften melancholischen Ton. Diesen Eigenschaften des Tones gemäß wird und kann auch nur die Clarinette von einsichtsvollen Tondichtern angewandt werden. Denn schon Gretry sagt in seinem Werke über Musik, welches von Spazier übersetzt ist: wenn in einem Gefängnisse sollte getanzt werden, so muß allein die Clarinette dazu blasen. Wie viel besser und charakteristischer würde diese Musik seyn, wenn statt der Clarinetten, die erste Hauptstimme nur allein von Oboen ausgeführt würde. Die Oboe ist im Tone klar und frisch, und zu lebhaften und muthvollen Charakteren sehr wohl geeignet, und kann im Tone durch die Zurichtung des Rohres noch mehr dazu fähig gemacht werden. Jetzt werden die Oboen, wenn sie in dieser Gattung der Musik angewandt werden, nur als Nebenstimmen gebraucht, und von dem dieser Musik beigegebenen Getöse, gänzlich unterdrückt. Ein gleiches Loos haben die sanften Baßethörner, die noch dazu in diese Gattung von Musik durchaus nicht gehören.

Die zweite Hauptstimme bei dieser Musik, als welcher im Orchester die zweite Violinen vorstehen, wird am zweckmäßigsten mit Clarinetten besetzt. Denn die Clarinetten stehen mit ihrem tiefen Ton-Register bis in dem mittleren Ton-Register der Fagotte, und können, vermöge ihres Ton-Bereichs, überhaupt nicht nur die zweite Hauptstimme ausführen, sondern auch die dritte unterstützen, in manchen Fällen sogar ganz übernehmen.

men. Diese dritte Hauptstimme als diejenige, welche im Orchester von den Violen ausgeführt wird, und in dieser Musik in der Regel den ersten Fagotten zugetheilt ist, ist durch solche viel zu schwach besetzt, indem selten mehr, denn zwei erste Fagotte da sind.

Ueberdies müssen zu manchen Figuren der Bässe die sämmtlichen Fagotten verwendet werden, indem sie hier auch der Stimme vorstehen, der im Orchester die Violoncelles vorstehen, auch die tieferen Baßinstrumente, die denn doch stets den Grundbaß zu führen haben, entweder gar nicht, oder nur mit Mühe jene Figuren ausführen können. Diese Gattung der Militairmusik dürfte am besten auf folgende Weise besetzt seyn. Die erste Hauptstimme: Oboen; die zweite: Clarinetten; die dritte: Clarinetten und Fagotte; und die vierte: Fagotte und Contrafagotte. Hiezu als Oberstimmen eine, oder ein Paar Terz-, Quart-, oder Octavflöten, nebst einer D-, Es- oder F-Clarinette. An blechernen Blaseinstrumente wären zwei Paar Hörner, ein Paar Trompeten, und eine bis zwei Baßposaunen, völlig hiebei hinreichend. Statt der tonlosen vorhin beregten Instrumenten würden zwei Paar Pauken, und diese verschieden gestimmt, von dem größten Effekt für das Ganze seyn, Daß ein Paar Pauken so leicht gemacht und so eingerichtet werden können, daß sie ein Mensch mit nicht mehr Unbequemlichkeit, als eine große Trommel, tragen und handhaben kann, ist außer Zweifel.

Nach dieser Erörterung der Instrumentirung, sowohl im Allgemeinen als im Besonderen, muß in dieser Beziehung hier der Uebersetzungen großer und kleiner Musikwerke gedacht werden.

Wie viel Uebersetzungen durch das unabwendbare Ringen nach dem täglichen Brod entstehen mögen, muß hier unbeachtet bleiben; eben so, daß manche Uebersetzungen an sich lobenswerth sind, auch wohl dem Kenner und Freunde der Kunst Genuß, wenn gleich einen sehr geschmälerten, gewähren. Im Allgemeinen sind die Uebersetzungen zu tadeln, denn sie befördern die Geschmacklosigkeit dadurch, daß durch sie die mei-Musikwerke allen charakteristischen Ausdruck verlieren,

indem sie oft für ganz andere und entgegengesetzte Instrumente, bald mehr bald weniger an Zahl und Umfang, als sie das Original enthält, eingerichtet werden, als sie der Tondichter bestimmt hat. Es gehört viel Phantasie und Einsicht in die Kunst dazu, um ein Musikwerk gehörig zu würdigen und zu genießen, welches im Ausdrucke geschmälert oder gar zerstört ist, und worin die Ideen selbst, sowohl in der Form, wie in der Vollständigkeit, nicht dem Original gemäß sind.

Jedes Musikstück kann aus sich den höchsten Ausdruck nur dann offenbaren, mithin also auch den größten Genuß gewähren, wenn es so gegeben wird, wie es der Künstler geschaffen hat.

Unsere schreibelustige Zeit, die auch in der Musik ein Heer von Tondichtern erzeugt, bietet uns Original-Werke in dieser Kunst in allen nur möglichen Formen, und von jeglicher Größe, für eins, mehrere, und viele Instrumente, so auch für Singestimmen, dar.

In keiner Kunst findet der Unfug des Uebersetzens in solchem Grade statt, wie in der Musik; aber auch in keiner Kunst wird er so begehrt und gesucht wie in dieser.

Es wird keinem Schriftbeflissenen einfallen, den Wilhelm Tell, oder den Wallenstein von Schiller, für drei bis vier Personen, zur theatralischen Vorstellung einzurichten.

Eben so wenig wird es jemand unternehmen, die Beichte, oder den Shawl, von Kotzebue, für zehn und mehrere Personen für das Theater einzurichten. Keinem Maler wir d es einfallen ein anerkanntes Werk dieser Kunst zu kopiren, und die Zahl der Personen, oder ihre Umgebung, zu vergrößern oder zu verkleinern.

Doch alles weitere Bestreiten und Erörtern des Unfugs, welches die Uebersetzungen in der Musik zuwege bringen, hilft nichts, wenn das Dilettanten-Wesen so besteht, wie es zur Zeit ist.

So lange es noch Künstler giebt, die sich zu so etwas hergeben, und Verleger da sind, die so etwas verbreiten, so lange werden beide Uebel, der flache Dilettantismus, und die ihm zu Ehren zu Tage geförderten Uebersetzungen, bestehen. Besteht nun gleich der Dilettantismus in den sogenannten gebildeten Ständen, und sind es leider diese Stände, welche die Werke der Künstler zuerst und am meisten genießen und beurtheilen, so ist doch darin ein Trost zu finden, daß die besseren Kunstverständigen in diesen Ständen an dem kunstlosen Gewirre der Dilettanten wenig, oder doch nur so viel theilnehmen, als der Anstand es in den verschiedenen Lagen des Lebens gebietet.

Das sinnige und wahrhaft kunstvolle Treiben der Dilettanten kann und muß der Künstler hoch und werth halten, denn nur auch von ihm darf er gerechte Würdigung seiner Werke und Leistungen erwarten. Endlich bleibt das kunstlose Gewirre der Dilettanten doch nur eine Privat-Sache, und wird von der Menge nicht gekannt.

Anders aber, stärker und dringender, muß sich die Beurtheilung über diejenigen Uebersetzungen geben, die nicht der Dilettanten wegen da sind, sondern die öffentlich da dargeboten werden, wo nur allein der reine volksthümliche Charakter, wie ihn der Gegenstand selbst will, in der Musik walten soll. Dieser Gegenstand in der vorhabenden Erörterung ist die Militairmusik, wie sie zur Zeit besteht.

Diese Musik hat bis jetzt das große Unglück, daß sie weder vortreffliche Tondichter, noch tüchtige Beurtheiler gefunden hat. Daß dem also in der jezigen Zeit sei, muß freilich auffallend erscheinen, besonders wenn bedacht wird, wie weit und breit sich das heutige Musiktreiben giebt.

Die Militairmusik, welche ein nicht unwichtiger Gegenstand zur Belebung und Erheiterung des Heeres ist, und dieses in seiner Volksthümlichkeit heben und stärken soll, in so ferne das die Musik kann, trägt

jetzt größtentheils Musikstücke vor, die ihr weder ihrer Einrichtung, noch ihrem Charakter nach, zukommen. Was die Original-Musikstücke in neuerer Zeit in dieser Hinsicht betrifft, so haben die Tondichter dieser bis jetzt noch nicht ein so klares, kräftiges, und muthvolles Musikstück liefern können, als es der alte allgemein bekannte Dessauer Marsch ist, oder das nicht viel weniger treffliche Lied: Auf, auf ihr Brüder. In Ermangelung guter und vielfacher Originalmusikstücke hat daher diese Musik nothgedrungen zu Uebersetzungen anderer großer Musikwerke sich bequemen müssen.

Diese Uebersetzungen nun sind, in Absicht auf die Militairmusikchöre, nicht selten recht sehr vergriffen. Erstens sind mehrere derselben in ganz andern Tonarten gesetzt, als das Original, und somit ist in nicht wenigen Fällen der Charakter des Originalwerkes gänzlich verwischt. Zweitens sind sie sonderbarer Weise alle militairisch gemacht, und zwar dadurch, daß die Instrumente, welche jetzt eine Militair-Musik besonders auszeichnen, als Trommeln, Triangel, Becken, und Glocken, stets mit losgelassen werden.

Ein Beispiel für beide Fälle ist, daß Mozarts Ouvertüre aus Don-Juan fast immer, statt in D-Dur, in F-Dur ausgeführt wird, und all' das vorherbenannte Getümmel von Trommel und Glocken mitgeht. Dadurch wird kein übersetztes Musikstück militairisch, daß die Attribute dieser Musikchöre beigegeben werden.

Diese Musikchöre sind, ihrer großen Besetzung zu Folge, allerdings dazu geeignet, größere Musikstücke in der Uebersetzung auszuführen. Allein die Uebersetzungen müssen mit Einsicht gemacht, und alle die genannten tonlosen Instrumente dabei fortgelassen werden. Alle weiteren und besonderen Erörterungen über die Militairmusik, liegen eigentlich außer dem Plan dieser Theorie. Sie können auch schwerlich zu etwas Gutem hierin führen, wenn nicht die Vorsteher dieser Musikchöre, jetzt Musikmeister, genannt, selbst in ihrem Fache ausgebildete und erfahren in der Kunst, überhaupt

aber umsichtige Leute sind. So lange es aber keine öffentliche wohlbestellte Musikschulen giebt, muß dieser Mangel, und mehrere in der Musik fortbestehen.

Musikalische Malerei.

Nicht Begebenheiten der Natur oder des Lebens, weder hör- noch sichtbare Gegenstände kann die Musik darstellen, noch sonst auf irgend eine Weise der Phantasie vorführen.

Solches liegt außer ihrem Wirkungskreise. Sie ist die Sprache der Empfindungen, und diese kann sie fest halten, und das Gemüth tief hinein versenken. Demnach haben sich, wie natürlich, auch die Mittel gestaltet, welche diese Kunst zur Darstellung ihrer Werke anwendet, auch sind und werden diese stets eben dem Zwecke gemäß, vervollkommnet.

Aller Ausdruck, dessen die Musik mächtig ist, bewegt sich nach genau bestimmten Tonverhältnissen, welche die Natur in dem Gesange, wenn der Mensch seine Empfindung in Tönen ausdrückt, selbst giebt. Nach diesen Tonverhältnissen sind und können auch nur alle musikalischen Instrumente eingerichtet werden, denn sie alle wollen, mehr oder weniger, je nachdem es ihre Eigenthümlichkeit zuläßt, den Gesang der Menschenstimme nachahmen.

Die menschliche Stimme, welche die Tonverhältnisse nach Gefallen verengen und erweitern, und jedem Tone einen beliebigen Ausdruck geben kann, ist dennoch troz diesem, nicht geeignet, den Gesang der Vögel, oder das Geschrei der anderen Thiere, ächt und wahr nachzumachen. Wie viel weniger also können solches die musikalischen Instrumente. Wird aber auch zugegeben, daß durch das eine oder das andere eine solche Nachahmung bis zu einer großen Täuschung möglich ist, so ist dadurch für die Musik weder in Beziehung des Ausdruckes, noch der Mittel, diesen hervorzubringen, etwas gewonnen. Denn die Tonverhält-

nisse welche eine solche Nachahmung erfordert, sind der Musik gänzlich fremd, und unterscheiden sich von den ihrigen, genau bestimmten, gänzlich.

Werden jene Tonverhältnisse mit diesen in Verbindung gebracht, wie das bei manchen Musikstückchen geschieht, zum Beispiel durch eine Wachtel- oder Kukukspfeife, so werden die ersten stets fremde, lächerlich und widerlich empfunden.

Endlich aber, und worauf es hier hauptsächlich ankommt, ist die Anwendung solcher Mittel in den Musikstücken ganz gegen das Wesen dieser Kunst. In jeder Empfindung welche diese Kunst aufregt, gestaltet die stets rege Phantasie Bilder, und diese malen sich nach der Individualität und dem weiteren oder engeren Ideenkreise des Empfindenden aus. Solche Bilder aber werden durch jede äußere Einwirkung, die zur Vollständigkeit derselben beitragen will, gestört.

Bei einer sogenannten Jagdsymphonie, in welcher in der Regel die Hörner solche Themen auszuführen haben, wie sie bei Jagdgelegenheiten gebraucht werden, und durch welche die Zuhörer zunächst in die Empfindung versetzt, und in dieser zu den Bildern geführt wird, welche der Jagd eigen sind, würde es doch höchst störend und widerlich empfunden werden, wenn dabei noch Vögel-, Hunde-, und anderes Thiergeschrei, nebst Flintenschüssen, gehört würden. Versucht nun aber auch der Tondichter, durch die Mittel, welche ihm seine Kunst darbietet, dergleichen, wie auch das Aufsuchen und Aufsteigen des Wildes, nachzuahmen, um dadurch eine solche Symphonie in dem Wesen der Musik selbst, zu halten, so wird dadurch zwar das vorher beregte Störende und Widerliche vermieden, allein er erreicht seinen Zweck nicht, denn alle diese Nachahmungen bleiben dem Zuhörer unverständlich.

Wird endlich aber auch dem Zuhörer durch Worte erklärt, was die vorhabende Malerei mit den Tönen bedeute, wie zum Beispiel in einem Oratorium, und namentlich in Haydns Schöpfung und Jahreszeiten, so wird derselbe solche Darstellung keinesweges gnügend finden, ja sie kann ihm sogar possierlich vorkommen, auch wohl wider-

lich seyn. Anders gestaltet sich solches Beginnen aber, wenn die Gegenstände, welche der Tondichter nachzuahmen scheint, dem Hörer in einer Begebenheit, die ihm vorgestellt wird, vorgeführt werden. Alsdann erscheint die Musik auch in ihrer Sphäre, nämlich sie ist dem Gegenstande angemessen, keinesweges aber will sie ihm nachahmen. Ein Beispiel dafür ist die Scene in der Wolfsschlucht im Freischütz. Trotz dieser erwiesenen Unzulänglichkeit, mit Tönen zu malen, haben es dennoch schlechte, gute und vortreffliche Tondichter unternommen, Gemälde durch Töne aufzustellen. Daß dem so ist, beweisen die Musikstücke, die da vorstellen: Schlachten, Jagden, den Auf- oder Untergang der Sonne zusammt den Gewittern, und Regen, nebst verschiedenem Thiergeheul, und mehrerem anderen Getümmel. Ueber die musikalische Malerei giebt es einen lesenswerthen Aufsatz in Engels Philosoph für die Welt; ferner sind dergleichen in Sulzers Theorie der schönen Künste, und andern ähnlichen Werken, wie in den Zeitschriften zu finden, welche die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn, damals als diese bekannt wurden, in diesem Betracht beurtheilten. Diese Werke Haydns enthalten große, und in ihrer Art nicht wenig gelungene, wenn gleich nicht nachahmungswerthe Beispiele in der musikalischen Malerei. Ferner ist in dieser Beziehung auch Beethovens Schlacht bei Vittoria, und dessen Pastoral-Symphonie anzuführen. Ein anderer Gegenstand der Tondichtung, der sehr genau mit der musikalischen Malerei zusammenhängt, auch sehr leicht in sie übergehen, oder von Manchem für sie selbst gehalten werden kann, ist die sogenannte nachahmende Begleitung. Die nachahmende Begleitung kann von dem Tondichter mit Vortheil nur in solchen Musikstücken angewandt werden, die einen bestimmten Ausdruck haben. Diese Musikstücke sind, der vorigen Erklärung vom Ausdruck nach, diejenigen, welche durch die ihnen beigegebenen Worte, oder durch die Pantomime, erklärt werden.

Sie, die nachahmende Begleitung, wird vorzugsweise da angewandt, wo durch die Worte oder Mienen eine Begebenheit beschrieben wird, die so eben geschieht. Von dieser Begebenheit wird eine Eigenschaft, die sie

möglichst genau andeutet, durch eine passende figurirte Begleitung bezeichnet. Diese figurirte Begleitung, die in der Regel ein Hauptmotiv in sich enthält, wird von einer oder mehreren Stimmen des Musikstückes, auch wohl von mehreren dieser Stimmen nacheinander, ausgeführt. Beispiele für diese Art der nachahmenden Begleitung sind zunächst in Haydns Schöpfung, in der Arie: Rollend in schäumenden Wogen bewegt sich ungestüm das Meer; ferner in dem Freischützen im zweiten Akt, in der Scene der Agathe die Stelle bei den Worten: ob mein Ohr auch eifrig lauscht, nur der Tannen Wipfel rauscht.

Bei dem ersten Beispiele wird die figurirte Begleitung von der zweiten Violine ausgeführt, zu der sich, in dieser Beziehung, mit unter auch die Viole und das Violoncell gesellen. Diese figurirte Begleitung deutet das Wogen des Meeres an. In dem zweiten Beispiele, wird die figurirte Begleitung von der Viole und dem Violoncello in Terzengängen ausgeführt. Sie deutet das Wogen und Lispeln der Bäume an.

Weniger wird die nachahmende Begleitung in solchen Musikstücken angewandt, wo allein das Gefühl herrscht. Doch auch dafür giebt es Beispiele, und namentlich ist eins in Mozarts Zauberflöte in der Arie der Pamina enthalten: Ach ich fühl's, es ist verschwunden.

Die Begleitung, welche die Saiteninstrumente in dieser Arie auszuführen haben, ist abgebrochen und stockend, und zwar dadurch, daß hier im Sechsachteltakt jeder halbe Takt durch eine Achtelpause getrennt ist. Diese Begleitung kann wohl so angenommen werden, als deute sie Thränen und Schluchzen an, wie sich dergleichen bei kindlichen unbefangenen Seelen, die plötzlich ihr Höchstes und alles verlieren, in ihren betrübten und bedrückten Herzensergießungen sehr leicht giebt. Außer diesen beiden Arten der nachahmenden Begleitung, kann füglich noch eine dritte angenommen werden.

Diese findet dann statt, wenn etwas Großes, allgemein Ergreifendes, plötzlich, oder durch wenige Vor-

bereitung, geschehen soll. Für das erste enthält Haydns Schöpfung ein Beispiel in der Stelle: Es werde Licht; für das zweite ebenfalls dessen Werk, die Jahreszeiten, in dem Largo zu dem Chor: Heil, o Sonne Heil. Die weitere Erörterung der musikalischen Malerei, nebst der Herbeiziehung der mehrfachen und verschiedenen Beispiele, gehört in die besondere Lehre von der Tondichtung.

Schluß.

Jede wahrhafte Bildung, und die daraus folgende Aufklärung, hat zu ihrer Grundlage einen guten Unterricht in denjenigen Mitteln, durch welche sie nur allein besteht. Solch ein Unterricht ist aber nur dann erst möglich, wenn die Mittel dazu, in ihrem Ursprunge richtig aufgefaßt, und folgerecht dargestellt sind.

Diese Aufgabe will die gegenwärtige Theorie lösen, und zeigen, wie die Mittel, welche die Musik besitzt, in ihrem natürlichen Ursprunge können richtig aufgefaßt und folgerecht dargestellt werden; ferner wie sich diese Mittel in den Werken dieser Kunst ineinander fügen.

Ob diese Theorie diese Aufgabe völlig gelöst und ausgeführt hat, oder ob sie nicht vielleicht nur die Grundzüge zu dieser Aufgabe geliefert hat, will der Bearbeiter derselben vorläufig unbestritten lassen.

Soll sie, diese Theorie, in der nächsten Zeit in dem Maaße ins Klare kommen, daß ihre Grundsätze ein Gemeingut der Künstler und Kunstfreunde, nach und nach werden, so muß sie öffentlich planmäßig gelehrt und gelernt werden. Diesen Zweck glaubt der Bearbeiter dieser Theorie dadurch zu erreichen, wenn er, wie er im Eingange dieses Werkes andeutete, die beabsichtigte Normal-Musikschule errichtet, und in derselben diese Theorie als Grundlage des Wissenschaftlichen der Musik benützt. Dadurch dürfte diese Theorie nicht nur allein wirklich ins Leben treten, sondern auch festen Fuß darin fassen, indem die Jünger dieser Schule sie verbreiten würden.

Berichtigungen.

Seite	10.	Zeile	16.	Statt: demnach, lies: dennoch.
"	38.	"	22.	Statt: melodischen, lies: melodisch-harmonischen.
"	47.	"	13.	Statt: G, lies: C.
"	53.	"	14.	Nach Terz, muß folgen: oder aus drei kleinen Terzen.
"	64.	"	9.	Muß achten fortgelassen werden.
"	76.	"	22.	Statt: verminderten, lies: verkleinerten.
"	76.	"	25.	Nach: Septimenakkord, lies: der von der kleinen und den.
"	79.	"	25.	Statt: dargestellt, lies: dergestalt.
"	80.	"	33.	Statt: oder lies: und.
"	87.	"	20.	Muß: oder dessen Versetzungen fortbleiben.
"	99.	"	5.	Muß im dritten Takte das b, vor c, fortbleiben.
"	99.	"	8.	Muß die erste unterste Note: as, und die zweite: g heißen.
"	127.	"	27.	Nach daß, lies: wenn.
"	220.	"	32.	Statt: große, lies: kleine.
"	232.	"	11.	Staut: weil, lies: daß.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Urban, Christian,

Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen

Königsberg 1824

Mus.th. 3510
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599682-4